Re I sunto
31481

scrieri despre artă

filosofia grădinii
şi
filosofia în grădină

Editura Meridiane

Scanned with OKEN Scanner

scrieri despre artă

Volumul I

filosofia grădinii şi filosofia în grădină

ESEURI DESPRE TEORIA ŞI ISTORIA ESTETICII

Traducere de
OLGA MĂRCULESCU

EDITURA MERIDIANE
BUCUREŞTI, 1988

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

ROSARIO ASSUNTO
Filosofia del giardino e filosofia nel giardino
© Bulzoni editore, 1981

Toate drepturile
asupra prezentei ediții în limba română
sînt rezervate Editurii Meridiane

O ÎNCHINARE EPISTOLARĂ CE POATE SLUJI DREPT PREFAȚĂ

lui Luciano Anceschi

Iubite Luciano, eseurile pe care ți le ofer pentru a da un aer solemn sărbătoririi unei prietenii de mai multe decenii, fericit urzită, așa cum se cuvine unor minți deprinse să gîndească, au fost scrise într-o perioadă cuprinsă între 1971—1978. Cel mai recent, cel care dă titlul volumului, s-a născut ca prelegere inaugurală a unei Reuniuni pe tema Artei Grădinilor ținute la Universitatea din Siena în toamna lui 1978. Și exact atunci, domnul Vannini Canzio, primarul acelui oraș, aducînd salutul Comunei și al său personal, a simțit nevoia să-și exprime convingerile în fața participanților: potrivit cărora frumusețea și grația sînt lucruri ce aparțin trecutului, și în plus nici nu ne privesc; *iar grădinile trebuie să înceteze de a mai fi considerate astfel pentru a deveni* spații deschise pentru mase. *Într-o variantă cu puțin diferită de aceasta definitivă, eseul despre grădini a fost apoi publicat în* Realtà del Mezzogiorno, *condusă de prietenul meu Guido Macera: una dintre puținele reviste necondiționate de partide sau de întreprinderi industriale mai mult sau mai puțin de stat; și de aceea foarte puțin cunoscută de ceea ce numim „marele public". Eseul mai vechi* (Attualità di una polemica settecentesca — *Actualitatea unei polemici settecentești*), *scris în 1971, a văzut în schimb lumina tiparului, pentru prima oară, împreună cu un minunat studiu carduccian*

Scanned with OKEN Scanner

al tău, în miscellaneea Studia humanitatis, de a cărei publicare, pe lîngă editorul münchenez Wilhelm Fink, s-au îngrijit în 1973 Eginard Hora şi Eckhard Kessler, pentru a sărbători cei şaptezeci de ani ai lui Ernesto Grassi: filosof italian, profesor în Germania, faţă de care cultura italiană, care-i datorează mult, nu şi-a plătit încă datoriile. Şi firul comun care în ciuda nepotrivirii de subiecte uneşte studiul filosofic despre grădinărit ca artă cu sublinierea polemicii lui Vico împotriva Logicii de la Port-Royal fi-va uşor de recunoscut de către cel care, trăind şi gîndind în aceşti ani, ştie că negarea teoretică a artei şi considerarea utilitaristă a naturii îşi au temeiul în filosofiile analitice: a căror descendenţă din raţionalismul matematicizant, împotriva căruia Vico revendica dreptul fanteziei poetizante şi o completă cetăţenie în regatul Logos-ului, nu ar fi foarte greu de dovedit.

De eseul vichian se leagă direct, deşi scris cu cîţiva ani mai tîrziu, eseul despre Neoclasicismul şi raţionalismul estetic, apărut în 1975 în revista florentină Psychon. La prima vedere pare o lucrare despre estetica arhitecturii. În esenţă, este o încercare de a sublinia continuitatea neoclasicismului winckelmannian (prin ceea ce îl diferenţiază de teoriile raţionaliste ale lui Lodoli, Memmo, Milizia, de care îl unea polemica antibarocă) faţă de umanismul clasico-romantic a' lui Schiller şi Hölderlin şi romantismul de la Jena: al cărui antagonist polemic nu era neoclasicismul lui Winckelmann (din care acei romantici îşi însuşeau, extinzîndu-i principiul istoric-metaistoric la Evul Mediu, pe de o parte, şi la Orientul antic, pe de alta, ideea unei palingeneze etico-estetice fondată pe o răsturnare a antichităţii, paradis pierdut al trecutului, şi pe o înaintare către un pămînt al făgăduinţei în viitor), ci demitizantul şi desacralizantul (cum s-ar spune astăzi) raţionalism iluministic; care, moştenind şi secularizînd prejudecata maeştrilor de la Port-Royal (şi exagerînd côté-ul scientist al cartesianismului), retroceda poezia în sfera purului divertisment şi, pentru prima oară, prin discursul preliminar al lui D'Alam-

Scanned with OKEN Scanner

bert, favorizase tehnologia operativă față de arte: cărora le-a refuzat demnitatea unui act absolut, tot așa cum, prin negarea oricărei cunoașteri absolute, a pregătit actuala reducere a filosofiei la ideologia și metodologia praxisului.

Nu e așadar de mirare faptul că eseului despre Neoclasicism și raționalism îi urmează cele două adnotări schellingiene; scrise între 1973 și 1975, acestea au văzut lumina tiparului în Giornale di metafisica a regretatului Federico M. Sciacca, cea asupra poeziei ca unitate logică de filosofie și artă (dar dezvoltînd un accent fugar dintr-o conferință intitulată Logos und Poesie in unserem nihilistisch-wissenschaftlichen Zeitalter — Logos și poezie în epoca noastră scientist-nihilistă, ținută la Seminarul de filosofie al Universității din Frankfurt în iulie 1973), iar cealaltă despre Natură, artă și mit (publicată apoi, într-o altă variantă, și în revista Flash Art din aprilie 1980) în fascicolul pe care Archivio di filosofia l-a dedicat, în 1975, bicentenarului nașterii lui Schelling, și mai înainte, expusă oral la Conferința Internațională de Studii cu privire la conceptul de „natură", Schelling și „Critica puterii de judecată": aceasta, tot cu ocazia bicentenarului schellingian, a fost ținută la Urbino, din inițiativa comună a Centrului de Studii de Filosofie Germană din Torino și a Institutului de Filosofie și Istoria Filosofiei a Facultății urbineze de Învățămînt în octombrie 1975. Și întrucît am menționat Archivio di Filosofia, mă simt obligat să amintesc că revista era condusă de către gînditorul original și animatorul plin de fantezie și talent Enrico Castelli: căruia îi datorăm, printre altele, memorabilul Congres Internațional de Filosofie ținut la Roma, imediat după război, în 1946: și cu această ocazie a început apropierea de prietenie și studii între tine, încă de pe atunci teoretician și critic militant de prestigiu și descoperitor de talente literare, și tînărul începător, aproape necunoscut, care eram eu.

În cursul gîndirii sale atît de întinse și de schimbătoare, Schelling a urmărit totdeauna, în artă și mit, atît de reale pentru el, non negativa conciliere

Scanned with OKEN Scanner

a naturii și gîndirii — și lui i se datorează, într-una din Lecțiile despre filosofia mitologiei, definiția cea mai convingătoare, cred, a conceptului de „Aufhebung"; pe care eu aș înclina să-l traduc prin „înălțător", tocmai pentru că ader la definiția lui Schelling: „das Aufhebende, das Aufgehobene in sich hat", „ceea ce se înalță păstrează în sine ceea ce este înălțat". De aici una din majorele mele asemănări cu Schelling și nu cu Hegel — cel puțin cu acel Hegel așa cum este citit în zilele noastre de cei care din gîndirea sa dezvoltă conceptul unei așa-numite „morți a artei". Dar poate că Hegel ar trebui citit socotind Știința Logicii ca lucrare de referință; operă ce sfîrșește cu imaginea gîndului ca „cerc al cercurilor": incluzînd în sine (după interpretarea genial originală a lui Liebrucks care în „Begriff" al lui Hegel aduce universalul fantastic al italianului nostru Vico) natură și artă și mit ca prezență și nu ca amintire. Hegel al Prelegerilor de estetică, pe care aici m-am mărginit să-l comentez doar, ne arată doar arta ca grad intermediar, depășind natura pentru a fi la rîndul său depășită în filosofie.

Aceleași probleme interpretative care se pun pentru Hegel se ivesc, foarte limpede, la citirea lui Gentile. Și de aceea, paginilor de note hegeliene, publicate la început, în anul 1973, în revista Storia dell'arte condusă de Giulio Carlo Argan, prea iubitul nostru prieten comun, am socotit oportun să le urmeze încercarea de a înțelege Filosofia dell'arte a lui Gentile ca filosofie a naturii, republicînd comunicarea citită la Conferința de studii gentiliene, conferință susținută de Enciclopedia Italiană al cărei fondator fusese Gentile, cu ocazia centenarului nașterii filosofului, în anul 1975, și inserată apoi în primul din cele două volume, tipărite în 1977 tot sub îngrijirea Enciclopediei Italiene, intitulată Gîndirea lui Giovanni Gentile. Dar în 1977 se sărbătorea alt centenar: al maestrului meu Pantaleo Carabellese, care fusese tenace antagonist polemic nu numai al lui Gentile, ci și al întregului hegelianism — și cum să nu aminești, cînd se vrea o universitate omogenizată, alternarea, în

Scanned with OKEN Scanner

aceeași aulă, a doi maeștri ca Gentile și Carabellese, între altele prieteni între ei? Ei predau unul ceea ce era contrar celuilalt, promovînd astfel în noi, tinerii, o disponibilitate către gîndirea liberă și critică, ca indivizi liberi, și nu ca numere înregistrate în orice colectiv sau district.

Pentru centenarul lui Carabellese, însăși Primăria din Molfetta, condusă de Beniamino Finocchiaro, elev al lui Carabellese, nu numai concetățean, a inițiat o Consfătuire de studii ale cărei lucrări au fost adunate într-o miscellanee editată de Casa Dedalo sub titlul de Pantaleo Carabellese — Obsesia filosofării. Și din acea miscellanee făcea parte textul comunicării reproduse aici fără nici o modificare (în afară de un aparat de note) unde comentînd o pagină puțin cunoscută a lui Carabellese și așezînd-o într-un grupaj cu alte două considerații ale sale privind direct sau indirect problema estetică, am căutat, în conformitate, chiar dacă liber, cum se știe, să expun concepția carabellesiană a Frumuseții ca o categorie a Existenței prezente, prin urmare formă pură a unei temporalități non succesive: prezență care include în sine trecutul și viitorul în același fel cum trecutul este adevăr care include în sine prezentul și viitorul, și viitorul este valoare a prezentului ca a trecutului.

În această filosofie a timpului profesată de Carabellese, va fi poate îngăduit să găsim un temei speculativ al acelei răsturnări de antichitate și ev mediu ca valoare și așadar viitor, proprie lui Winckelmann și Hölderlin, ca și lui Novalis, Carlyle, Ruskin. O concepție circulară, așadar, a timpului: în lumina căreia, în eseul Revival și problematica timpului, am încercat să interpretez diferitele redeșteptări de gust care, cu un anglicism nu știu cît de necesar, sînt cunoscute sub numele de „Revivals". Acestui fenomen de „Revival", de fapt, îi este închinată culegerea de eseuri astfel numită și îngrijită în 1974 de Argan pentru editura Mazzotta; Argan care, binevoitor și ca totdeauna prietenos, m-a onorat cu invitația de a contribui și eu cu un eseu pe care-l reproduc aici, aducîndu-i cîte-o ușoară îndreptare și îmbogățindu-l cu note

Scanned with OKEN Scanner

bibliografice, pentru a-i înlesni citirea. Și strîns legate de el sînt Note asupra timpului în poezie, *apărute mai întîi în* Archivio di Filosofia, *fascicolul din 1973, închinat monografic temei* Simbolismul timpului.

Timpul ... Poezia ... Sînt două teme dragi amîndorura, și de tine ca și de mine pătimaș gîndite, fie chiar (și astfel trebuie *să fie) în moduri diferite și cu orientări diferite. Pe bună dreptate prin urmare ca o astfel de culegere în care timp și poezie sînt prezente, se poate spune, pe fiecare pagină, să-ți fie dar purtător de bine, în acest ajun al unei aniversări de care nici eu nu sînt atît de departe.*

Între Urbino și Roma, în primăvara lui 1980
ROSARIO ASSUNTO

Scanned with OKEN Scanner

FILOSOFIA GRĂDINII ȘI FILOSOFIA ÎN GRĂDINĂ

A face filosofie cu privire la grădini, dintr-un punct de vedere speculativ, vrea să însemne a răspunde la întrebarea „ce anume este grădina?“. Grădina: nu o grădină sau alta, ci grădina în esența ei, în ceea ce face să fie grădină orice grădină în care ni se întîmplă să ne plimbăm: fie ea o grădină picturală sau o grădină peisagistică, grădină occidentală sau grădină orientală, grădină gotică, renascentistă sau barocă; o grădină în care plantele cresc libere sau o grădină a cărei imagine a fost modelată cu foarfecele artei grădinăritului. Și răspunsul la întrebarea „ce anume este grădina?“ îl poți căuta numai după ce a fost formulată în termeni expliciți și abordată în mod explicit exigența care dintotdeauna a îndemnat oamenii să modeleze natura conform diferitelor poetici ale grădinăritului, făcînd astfel ca natura îmblînzită de om să se constituie în obiect de contemplație trăită și de viață contemplatoare și autocontemplatoare; natură care își are în ea propriul ambient originar de viață și tot din ea își scoate de atîtea milenii propriile resurse de trai, hrănindu-se cu produsele naturii, vegetale sau animale; astîmpărîndu-și setea la izvoarele naturii; și cu materialele furnizate de natură construindu-și un acoperiș și țesîndu-și veșmintele.

Scanned with OKEN Scanner

Este idealul spre care aspiră cerința de a face artă *în* natură, *din* natură, *cu* natura (astfel spunem, cînd vorbim de grădinărit): recuperarea, prin opera noastră, a unei imagini a naturii neatinse, dar totodată despuiată de orice fel de sălbăticie, îmblînzită, dar nu artificializată; idealul, spunem, al unei naturi care să fie totodată așa cum ne-o închipuim că ar fi fost la origine, înaintea unei istorii interpretabile ca o îndepărtare veșnic crescîndă față de natură; și care totodată se speră a fi refăcută la sfîrșitul unei istorii al cărei proces a fost convertit de o înstrăinare *a* naturii și o progresivă îndepărtare *de* natură (cum este elogiată de unii și din aceleași rațiuni conjurată de alții, epoca utilitaro-tehnologistă pe care o trăiește în prezent întreaga umanitate) întru restaurarea și recucerirea unei naturi pentru noi și cu noi și în noi împăcată în sine și cu sine. Originarul „Paradisus voluptatis", în care se povestește că pe pămînt s-ar fi născut „omne lignum pulchrum visu, et ad vescendum suave" (orice copac frumos de privit și plăcut de mîncat), avînd în centru copacul vieții și copacul cunoașterii, cu patru rîuri dintr-un unic izvor, și „tot felul de animale ale cîmpului și păsări ale văzduhului" — și în același timp, abrogate toate damnațiunile, grădina celestă în care Jan Van Eyck, cu sau fără incertul său frate Hubert, a ilustrat capitolele VII, XXI și XXII din Apocalips: peremptorie și perenă frumusețe absolută a naturii, eliberată de orice coruptibilă caducitate. „Nolite nocere terrae, et mari, neque arboribus" (Nu vătămați pămîntul, nici marea, nici copacii); „Et vidi caelum novum et terram novam" (Și am văzut un cer nou și un pămînt nou); „Hic est fons acque vitae" (Aici este izvorul apei vieții).

Idealul care stă la baza modului diferit dintotdeauna al oamenilor de a planta grădini și de a le împodobi (cu precumpănire, după cultură și gust, cînd a nobilei grațiozități, cînd a solemnității maiestuoase, a fastului) este chiar acesta: al unei absolute împăcări între om și natură ca

Scanned with OKEN Scanner

fericire străveche pierdută şi de recuperat. Şi împăcarea între om şi natură este cea pentru care Dante Alighieri, florentin prin naştere, din *pădurea întunecoasă*, populată de fiare sălbatice, „Într-atît e de crudă, încît puţin îi trebuie şi-i moarte", printr-o obositoare şi chinuitoare cale de autodesăvîrşire interioară urcă spre vîrful *desfătătoarei coline*, loc unde om şi natură apar întru totul împăcaţi în frumuseţea unei grădini a firii care întrece îndeminarea oricărui act uman: „Vezi soarele care-n frunte-ţi străluce: Vezi iarba, flori şi tufişurile / Pe care aici pămîntul singur de la sine le produce".

Pădurea întunecoasă, natură neprimitoare şi ameninţătoare unde omul-Dante îşi ascunsese *imagini false ale unei doctrine*, este acum, împlinită fiind calea purificatoare, *divina pădure densă şi vie*: un parc natural, al firii, vom spune astăzi — dintre cele pe care omul modern, schimbînd libertatea *în* natură cu libertatea *de* natură care devine forţă de a fi exercitată *împotriva* naturii, de cîteva secole se trudeşte să-l distrugă; ajungînd pînă la a pune sub semnul întrebării în delirul petrolifer care a înconjurat-o ca un asediu cu ucigaşele sale rafinării, chiar pădurea de pini de *pe ţărmul din Chiassi*, la care se referea Dante descriind pădurea-grădină unde îşi găseşte capătul ascensiunea purificatoare întreprinsă de el, după o coborîre în noaptea unde răul se vede îndeaproape. Întru totul săvîrşit era, acolo jos, divorţul omului de natură; şi înseşi imaginile plantelor, ale păsărilor care-şi făceau cuib printre ramurile lor, erau pervertite: în loc de verde, un maroniu întunecat ca al chiparoşilor pe care tulburarea echilibrului biologic în aer şi sol, datorată dezvoltării tehnologiei în zilele noastre, i-a condamnat la moarte — sau ale pinilor pe care exhalaţiile petrochimiei de decenii îi împiedică să respire: „Nici frunză verde, ci de întunecoasă culoare; / nici ramuri netede, ci noduroase şi răsucite; / nici pomi nu erau, ci aşchii cu otravă"; „Acolo urîtele Harpii cuibul lor îşi fac . . . ".

Scanned with OKEN Scanner

Și *antigrădina* (nu se vorbește, astăzi, de *antiartă*?); antigrădina sinuciderilor: în care noi, cititori din secolul douăzeci, nu putem să nu-l așezăm pe inginerul Kirilov din *Demonii* lui Dostoievski: care distruge în sine viața pentru a duce la consecințe extreme propria emancipare de om-adult față de acel Principiu absolut pe care umanismul modern îl combate în mania lui de a-și supune în întregime sieși natura. Și aceasta te face să te gîndești și la gardurile acelea care împart șoselele recomandate de unii pentru autostrăzi: nu plante adevărate, ci ghimpi de sîrmă înfipți în pămînt, în fel și chip acoperiți cu frunziș fals din materiale sintetice, *neavînd-nevoie-de-întreținere*. Mai departe, după anti-grădina sinuciderilor, nostalgia lumii-grădină, a naturii libere și îmblînzite totodată, încă nedistrusă de pervertita inteligență omenească, este exprimată de Virgiliu evocînd fericea domnie a lui Saturn și legendarul munte cretan, în care mitologia greco-romană așezase Paradisul Terestru: „În mijlocul mării se află o țară devastată / spuse el atunci, care se numește Creta, / sub a cărei conducere / lumea a fost pură. / Un munte se mai află aici care fu fertil / cu ape și frunzișuri, pe numele-i Ida: / acum e pustiit ca un lucru învechit".

Poezia, cum adesea se întîmplă (cine știe s-o citească, și n-o socoate simplă tehnică a semnului lingvistic) o ia înaintea filosofiei. Și în această referire la mitul epocii saturniene (care se poate desluși dacă ne amintim cele dintîi terține ale poemului), iar apoi în cîntul douăzeci și opt din *Purgatoriu* (unde omul eliberat în sine regăsește fericirea primordială a apei și frunzișurilor înveselită de copile suave și nobile, în port și gest, acea suavitate și noblețe pe care lumea industrializată vrea s-o surghiunească: „Stătui locului și cu ochii trecut-am / dincolo de micul rîu, pentru a privi / marea variație de proaspete grozame; / și acolo mi-a apărut, așa cum apare el / numaidecît lucru ce-ți abate / printr-o minune la cu totul altceva gîndul, / o femeie singuratică

ce şedea / cîntînd şi alegînd floare de floare / pe unde-i era zugrăvită toată calea sa ... "), urzind în imagini o melodie armonioasă din verb, Dante descrie idealul pe care ne propunem noi aici să-l definim conceptual. Este idealul pe care, în multe şi foarte variate chipuri, în toate timpurile, au căutat oamenii să-l realizeze prin arta grădinii: ce altceva şi-au propus dintotdeauna artizanii grădinilor dacă nu restituirea prin artă a acelei perfecţiuni a naturii în sine, care duce tot ce în natură este *efect al necesităţii* la *moartea libertăţii*; iar în contemplaţie infinitizează ca scop în sine şi pentru sine prezenţa aparenţelor naturale care în *uz* şi în *consum* (fie el cel *privat* al lăcomiei fragmentării sau cel *public*, care şterge brazdele şi doboară copacii pentru a obţine astfel spaţii deschise, puse la bunul plac al aşa-numitelor „mase") este mijloc pentru altceva; şi în funcţie de altceva este destinat să fie nimicit.

Grădina, aşadar, ca identitate de artă şi natură. Arta ca natură, natura ca artă. Artă care, subordonîndu-şi cauzalitatea mecanică a naturii, eliberează natura de orice fel de determinism; natura care, constituindu-şi propriile aparenţe în scopul actului artistic uman, îşi ia revanşa asupra utilitarismului care instrumentalizează natura tratînd-o pur şi simplu ca pe *un bun de consum*, fie el *bun cultural*, cum se spune astăzi extinzînd consumabilitatea *bunurilor* în sensul material la frumuseţile naturii şi ale artei. Şi este vorba aici, în ce ne priveşte, de a vedea ce sens particular capătă în grădină bucuria estetică, care se diferenţiază de uz întrucît nu consumă obiectul, şi nici măcar nu şi-l apropie, ci îi infinitizează valoarea, constituind, ca prezenţă infinită, pentru totdeauna şi pentru toţi, ceea ce în consum şi în uz este prezenţă trecătoare pentru folosinţa Unuia şi Altuia.

Vom începe atunci cu observaţia că arta grădinilor, transmutînd în finalism cauzalitatea eficientă a naturii, constituie natura ca natură eliberată de dubla dependenţă a lui a fi *efect a ceva* şi a lui a fi *mijloc prin ceva*. Finalizată

Scanned with OKEN Scanner

de opera artistică în contemplabilitatea sa, natura este, în grădină, natura pe care omul a făcut-o liberă — și întrucît noi, în grădină, ne bucurăm de grădină ca de o operă de artă, obiect al unei contemplații fundamentate pe sine însăși și avînd în sine însăși propriul scop, trăirea noastră în grădină este liberă astfel de condiționarea cauzală, ca și de instrumentalitatea utilitară. Libertate umană în natură liberă: libertate *în* natură, ca libertate *a* naturii; libertatea omului în a se bucura de natura liberă, libertatea naturii în contemplația umană care eliberează ea natura de cauzalismul mecanicist și de instrumentalismul utilitarist. Acesta este sensul grădinii ca unitate de artă și natură — arta ca natură, natura ca artă — prin care contemplația grădinii-artă este identificată cu trăirea în grădina-natură. Contemplație drept viață, viață drept contemplație: bucurie estetică ce unifică în sine viața (care, ca viață contemplantă, se gîndește pe sine ca obiect și subiect totodată în actul contemplării) și gîndul care în grădină se trăiește pe sine însuși ca gîndit și gînditor: gînditor în obiectul contemplației (grădina-operă de artă făptuită de gîndul-artizan) și gînditor al grădinii ca loc unde trăirea și contemplarea sînt unul și același lucru. Bucurie, așadar, ca unitate identificînd acea contemplație *a* naturii ca gînd ce gîndește natura drept contemplație *în* natură ca viață care trăiește *natura*, contopește natura și gîndul, constituind natura ca gînd pe care îl trăim în contemplație, și gîndul ca natură gîndită de noi în contemplație. Unitate de gînd și de viață ca unitate de contemplație (*a grădinii* în măsura în care ea este natură ca *gînd real*) și de viață *în* grădină care este gînd ca *natură ideală*.

Ajunși aici, putem dezvolta definiția teoretică a grădinii, precizîndu-i esența într-o noțiune de natură ca gînd și gînd ca natură. Și în artă, întrucît aici este în mod specific artă a grădinilor, vom recunoaște actul prin care gîndul se transformă în natură, devenind formă contemplabilă a naturii ca atare (în acest sens își menține vala-

Scanned with OKEN Scanner

bilitatea definiția grădinăritului pe care a dat-o Kant în paragraful 51 al *Criticii puterii de judecată*: artă care dispune într-un mod frumos produsele naturii pentru a exprima idei estetice după analogia limbajului), iar natura, fiind modelată pentru a exprima tocmai idei estetice *după analogia limbajului*, ne apare ca prezență sensibilă a gîndului care, gîndindu-se pe sine ca formă a naturii, se exprimă în natură modelînd-o ca operă de artă prin dispunerea copacilor și plantelor și florilor și pajiștilor — cu sau fără ornamentul adițional de statui și fîntîni și bazine și cascade și pavilioane și cabane sau ruinuri false — astfel ca modul acestei prezentări să placă, în contemplație, celui care trăiește *grădina*, gîndind *în* grădină.

Interpretarea filosofică a grădinii, așadar, ca o filosofie a artei care este și filosofie a naturii, filosofia artei-ca-natură și totodată filosofie a naturii-ca-artă. Și ca filosofie care este totodată a naturii (ca artă) și a artei (ca natură), interpretarea filosofică a grădinii se configurează ca filosofie totală, centrată pe esteticitatea care constituie natura ca artă și arta ca natură — nu lipsesc nici ilustrele precedente istorice: în *Critica puterii de judecată* a lui Kant, judecata estetică pregătește judecata teleologică și îngăduie a fi socotită drept libertate și finalism natura care rezultă, prin judecata științifică, guvernată de determinismul mecanic; și tocmai în *Critica puterii de judecată* și-a găsit Schelling punctul de plecare pentru acel paralelism al său de *Kunstphilosophie* (Filosofia artei) și *Naturphilosophie* (Filosofia naturii), paralelism ce justifică în ochii noștri preocuparea bătrînului Kant: cel care a salutat în Schelling posibilul fondator al metafizicii critice în pragul căreia el, Kant, se oprise. Și în fragmentul din Stuttgart, redactat, în 1796, de către Hölderlin împreună cu Hegel și Schelling, citim că *filosofia spiritului este o filosofie estetică*, iar filosoful *trebuie să aibă tot atîta forță estetică pe cît are poetul*.

inv. 111853

Scanned with OKEN Scanner

Întrucît se configurează ca o filosofie totală, estetica, gîndind asupra grădinilor, se constituie ca filosofie a naturii (necesitate) care este şi filosofie a artei (libertate), trebuie aşadar să se întoarcă la recunoaşterea raportului, în grădină, între necesitatea naturii şi libertatea artei. Şi tocmai referirea la *Critica puterii de judecată* (deoarece obiectul său specific este *libertatea*, aşa cum *necesitatea* este obiectul *Criticii raţiunii pure* şi *datoria* obiectul *Criticii raţiunii practice*) ne ajută să recunoaştem grădina (în care natura devine artă, precum am văzut, şi arta devine natură) ca libertate *a* naturii în lumea umană şi istorică (nu libertate *faţă de* natură) şi libertate a omului nu *asupra* naturii, ci *în* natură.

Grădina, aşadar, ca natură în mod liber finalizată chiar în existenţa sa supusă necesităţii. Şi deoarece chiar în grădină filosofia naturii se identifică filosofiei *artei-ca-natură* şi filosofia artei devine unul şi acelaşi lucru cu filosofia *naturii-ca-artă*, fundamentarea despre care la început am spus că este scopul cercetării noastre cu privire la grădină, acea fundamentare care justifică grădina în gînd şi prin gînd, se manifestă ca fundamentare estetică; şi configurarea filosofiei grădinii ca filosofie totală coincide cu constituirea sa ca estetică — ca recunoaştere, prin urmare, a *filosofiei totale* ca o *estetică totală*, în spiritul fragmentului de la Stuttgart pomenit mai sus: unde Hölderlin, Schelling, Hegel afirmaseră că *actul suprem al raţiunii atotcuprinzătoare este un act estetic*, şi că *numai în frumuseţe se înfrăţesc adevărul şi binele.*

Vrem să raportăm acum la grădină, întrucît este artă-natură şi natură-artă, conceptul enunţat în fragmentul de la Stuttgart, unul din textele cele mai peremptorii ale filosofiei de pretutindeni şi din toate timpurile? Frumuseţea ca o categorie supremă în care se înfrăţesc adevărul şi binele — şi cine superficial, cu nepăsarea conceptuală proprie atîtor oameni politici, ar hotărî că frumuseţea este ceva care de acum înainte nu ne mai priveşte, va trebui să dea socoteală auto-

Scanned with OKEN Scanner

rilor, din punct de vedere administrativ buni de penalizat, ai acelei pagini de filosofie. Se numeau, nici mai mult nici mai puțin, Johann Christian Friedrich Hölderlin, poet printre cei mai mari ai tuturor timpurilor, gînditor profund de asemenea; Friedrich Wilhelm Joseph Schelling; Georg Friedrich Wilhelm Hegel: filosofi a căror forță de decizie este cunoscută chiar și diletanților, de n-ar fi decît pentru *răsturnările*, ajunse astăzi la nivel de locuri comune, la care a fost supusă filosofia lui Hegel, mai mult sau mai puțin pe bună dreptate, de vreo sută de ani încoace. Vom gîndi așadar grădina din punct de vedere filosofic în lumina acelei *filosofii a spiritului ca filosofie estetică*, conform căreia frumusețea, ca o categorie a *actului suprem al rațiunii atotcuprinzătoare, înfrățindu-i în sine, unește adevărul și binele*, fie-mi îngăduit să repet aceste afirmații în forma lor originară: „der höchste Akt der Vernunft, der, indem sie alle Ideen umfasst, ein ästhetischer Akt ist ...“; „... Wahrheit und Güte, nur in der Schönheit verschwistert sind ... Die Philosophie des Geistes ist eine ästhetische Philosophie ...“ [1]. Și a gîndi filosofic grădina după criteriul principiului care în frumusețe vede înfrățiți adevărul și binele înseamnă a medita asupra *eticii* și *logicii* grădinii, ca momente interioare ale esteticității sale fundamentale: a pune în lumină, vrea să spună, *adevărul* și *binele* interioare *frumuseții* grădinii și în ea înfrățindu-se.

Logica grădinii, *etica grădinii*; *Adevărul grădinii*, *Binele grădinii* — „Binele“, să fie foarte limpede, cu majusculă: Binele categorie a moralei, nu „bine“ în sensul economico-administrativ în care se vorbește astăzi de *bunuri culturale*, bunuri ca mărfuri; între care sînt enumerate, și aș spune chiar înmagazinate, nu numai grădinile, dar și cine știe?, *Arte della Fuga* (Arta Fugii), *Trio dell' Arciduca* (Trio-ul Arheducelui), *Madrigalele* lui Claudio Monteverdi și *Cimento dell'Armonia e dell'Inventione (Experimentul armoniei și imaginației)*: pe care denumirea de „bunuri muzicale“, materializîndu-le în mod absurd, le grămă-

Scanned with OKEN Scanner

deşte pe toate la un loc asemenea peştilor din cala unui vas de pescuit. Dar să ne întoarcem în grădină, loc mai plăcut decît ar putea fi unele săli de aşteptare birocratice; şi să ne întrebăm, tocmai, despre etica grădinii, despre *Binele* pe care *Frumuseţea*, în grădină, cu mijloacele proprii artei, mai exact, proprii grădinilor, îl înfrăţeşte *Adevărului*.

Binele în grădină, etica grădinii .... Ar fi bine, pentru noi, să reamintim cele mai ilustre din mulţimea de referinţe, poetice şi filosofice, care ne-au fost de ajutor pînă acum, Dante, Kant; şi să mai adăugăm şi altele. Gottfried Wilhelm Leibniz, de exemplu: care, într-o grădină, mai exact în splendida grădină de la Herrenhausen, construită de Charbonnier, un elev al lui Le Nôtre, pe cheltuiala electorilor din Hanovra (şi astăzi parc public, de cîtva timp, asemenea atîtor grădini întemeiate de principi şi particulari, în toate ţările), discuta într-o zi de vară despre ceea ce pe atunci se numea problema imperceptibilului; şi revendicînd diversitatea care, în natură, ca şi între oameni, acţionează astfel încît multiplul să se constituie din tot atîtea individualităţi diferind unele de altele, non seriabile, şi de aceea, cum se spune astăzi, nici *masificabile*, l-a provocat pe cel care-l contrazicea să-i găsească două frunze între totul şi cu totul identice; şi acesta (se numea Karl August de Alvenseleben) a trebuit, după o îndelungă cercetare, să se dea bătut, recunoscînd că nici măcar pe o aceeaşi ramură a unei aceleeaşi plante nu se pot găsi două frunze care să nu fie diferite una de alta. Şi cum pe diversitatea fiecăruia se întemeiază acea libertate a indivizilor în parte pe care normele, de la care primeşte formă viaţa civilă ca o convieţuire a tuturora cu drepturi egale şi datorii egale, au sarcina să o garanteze şi să o tuteleze, tot aşa se constituie grădina, din punct de vedere etic, ca loc al libertăţii: tocmai pentru că în ea multiplul şi varietatea copacilor, plantelor, florilor şi ornamentelor de sculptură, hidraulice, arhitectonice, sînt valorificate de activitatea formatoare; care, fără a distruge sin-

Scanned with OKEN Scanner

gularitatea diversă a fiecărui multiplu, ba din contră, potențînd-o, armonizează numeroasele și variatele individualități din care este format multiplul, în unitatea formei totale: individualitate singulară, ca în acele *monade regine*, din filosofia leibniziană; sau (alt exemplu din Leibniz) în undele mării: al cărui vuiet unic este alcătuit din miriade de altele mici, ba chiar infinitezimale vuiete individual perceptibile de cel care le acordă o atenție specială. Individualitate singulară, individualitate a grădinii-monadă-de-monade, la a cărei unitate contribuie nenumărate alte unități: a plantelor și a frunzelor în plante; a florilor și a capacilor, a firelor de iarbă în pajiști; a gardurilor vii, a tufișurilor, a bazinelor, a vaselor, a statuilor: fiecare din ele, potențată în existența sa singulară de armonioasa coexistență cu celelalte individualități singulare, conlucrează cu ele la variata și varianta unitate a întregului. Și aceasta este rațiunea pentru care cu esența estetico-morală a grădinii (ca loc unde natura-artă, artă-natură totodată, își arată forma ca individualizată și individualizantă unitate armonioasă a unei multiple varietăți, și prin urmare atestare estetică de libertate individuală) nu se prea potrivesc, ba chiar nu se potrivesc defel, prin caracterul lor pur și simplu extensiv și serializant (afară de cel *funcțional* și prin urmare non *liber*: desemnînd ceea ce este *mijloc pentru altceva*, nu *scop pentru sine*), definiții intrate de cîtăva vreme în limbajul curent: *spații verzi*, *arii verzi*, *puncte verzi*, *spații deschise pentru* (așa-zisul) *timp liber* ...

Cine spune însă libertate spune și responsabilitate; și dacă titular al libertății este individul luat separat, atunci el trebuie socotit responsabil pentru ceea ce vrea și ceea ce face: actele sale de voință și acțiunile sale fiind în orice caz promotoare ale unui proces al cauzalității finale, care este subordonat cauzalității eficiente mecanice numai în ce privește tehnica executivă, nu și în ce privește decizia originară din care pornește. Aceasta este, după cum se știe, teoria kantiană

Scanned with OKEN Scanner

a *imperativului categoric*: început absolut al unui proces cauzalistic-final, în care omul ca singularitate gînditoare supune propriei voințe necondiționate finaliste lanțul mecanic condiționat al cauzalității eficiente care guvernează lumea naturii. Acea lume a naturii, tocmai cea căreia în grădină arta îi dă formă punîndu-i mecanismul în stăpînirea finalității estetice — punînd, cu alte cuvinte, nici mai mult nici mai puțin decît în actul moral, cauzalitatea eficientă (mecanică, bazată pe necesitate și putînd fi explicată după necesitate) în slujba libertății drept cauzalitate finală.

De aici definiția kantiană a frumuseții ca *simbol al binelui moral*, ca apariție a *libertății în imperiul necesității*. Și dacă ne amintim, tot din definiția grădinăritului pe care o putem citi în paragraful 51 din *Critica puterii de judecată*, de arta de a dispune în chip frumos produsele naturii, nu vom întîrzia mult pînă ne vom da seama de eticitatea internă esteticității grădinii. A cărei frumusețe este obținută dispunînd în libertate deplină ceea ce în natură este efect al necesității, și supunînd propriului finalism necondiționat (*reprezentare*, scrie Kant, *de idei estetice după analogia unui limbaj*) legile prin care asemenea necesitate se explică în mod inexorabil ea însăși. Prin aceasta frumusețea devine, în grădină, simbol al acelui *Bine* care pentru om constă în determinarea necondiționată a propriei voințe, care este *morală*, întrucît este *voință bună*: voință care decide, fără a mai ține socoteală de obstacolele pe care cauzalitatea mecanică le presară în drumul său mai mult decît de constrictivitatea lumii exterioare; indiferentă față de primejdii, la fel față de momeli, la care lumea îl expune pe cel ce vrea cu tot dinadinsul să asculte de propria conștiință autodeterminatoare.

Grădina ca model de libertate; și frumusețea sa ca simbol, din punct de vedere kantian, al *binelui moral*. Trebuie să ne amintim, odată ajunși aici, din nou, itinerarul lui Dante: din *pădurea întunecată*, printr-o antigrădină infernală (unde ne-am simțit îndreptățiți să-l așezăm

Scanned with OKEN Scanner

pe dostoievskianul Kirilov: în a cărui sinucidere negarea lui Dumnezeu se traduce prin distrugerea naturii) pînă la *divina pădure deasă și vie* și la Paradisul terestru așezat în vîrful muntelui Purgatoriului. Știm că în fapt călătoria lui Dante, locurile pe care le explorează el în acest timp, lucrurile pe care le vede, episoadele la care asistă, persoanele pe care le întîlnește, asemenea scripturilor prin care ne dăm seama de așa ceva, nu au numai un sens literar și un sens alegoric: au și un *sens moral* și un *sens anagogic*. Sensul anagogic fiind cel prin care experiența lecturii, și prin lectură, participarea la aventura poetului, chiar în bucuria adusă de frumusețea despre care acesta povestește sau o descrie, prin modul cum o povestește sau o descrie, este o experiență care transformă omul și de la condiția de *sclav îl duce spre libertate*. Dante, și o dată cu el oricine îi citește poemul, în poem și prin poem se eliberează de sclavia păcatului — și noi o vom numi supunere la instincte, la impulsuri, la înclinații: care sînt, s-o mai spunem o dată, în limbajul nostru de astăzi, cauzalitate mecanică non dominată de voința autodeterminatoare în funcție de necondiționarea gîndirii.

Libertatea recîștigată de către om și de către om restituită lumii prin sensul anagogic al scripturilor și a ceea ce relatează ele, libertatea ca „Bine" lăuntric „Frumuseții" scripturilor și a subiectelor ei, pentru catolicul Dante Alighieri, toscan din Florența, ca și pentru luteranul Immanuel Kant din Königsberg, cinci sute de ani mai tîrziu, este, în esență, domnia gîndirii care ține în frîu, și după nevoie reprimă și pedepsește, înclinațiile și impulsurile și instinctele omului, a cărui existență biologică este condiționată de mereu necesara cauzalitate mecanică; și face să se dezvolte în noi interesul pentru natură: care, de la abrutizarea *în simțuri* urcă, prin dragoste, la sublimarea *simțurilor*; și de la distrugătoarea și egoista cupiditate se eliberează prin contemplația care-i poftește pe ceilalți să se bucure de eterna prezență a propriului obiect. Prin urmare,

Scanned with OKEN Scanner

împăcare a naturii în sine însăşi şi cu sine însăşi; şi în om şi cu omul. În *Commedia*, transmutare a groazei *codrului sălbatic* în bucuria *divinei păduri dese şi vii*; din ramuri *noduroase* şi răsucite din antigrădina infernului în *rumene şi aurii floricele* printre care, dansînd parcă, îşi conduce paşii *frumoasa femeie* care-i pare poetului că s-ar *scălda în razele iubirii*. Împăcată în sine însăşi şi cu sine însăşi, natura, din codru „care în gînd înnoieşte spaima" (aşa cum era atîtă vreme cît, neîngrijită încă şi înnobilată de libertatea omului, stătea sub stăpînirea cauzalităţii mecanice) redevine, întocmai, *desăvîrşita grădină*: natură liberă faţă de mecanismul cauzal, unde va ajunge Dante după ascensiunea alpină a Purgatoriului, pentru a se înălţa de acolo, eliberat de orice gravitate fizică, la cealaltă grădină spirituală a Empireului: *frumoasa grădină / care sub razele lui Crist înfloreşte*: şi aceasta este grădina de lumini pure absolute, cu valoare de simbol pentru grădina lăuntrică unde libertatea voinţei stăpînind instinctele schimbă, după spusa poetului, sufletul nostru: „Ca într-o rază de soare, cale pură / Prin hăţişul norilor, plină de flori, / văzut-au, acoperiţi de umbră, ochii mei; / văzut-am eu astfel vîrtej de splendori / fulgurînd din ea raze arzînde, / fără a vedea de unde vin atîtea fulgere ...". Sens anagogic al grădinii, reconciliere a naturii, în sine însăşi şi cu sine însăşi, acesta ar fi sensul urmăririi noastre, în grădină, al reconcilierii omului în sine însuşi şi cu sine însuşi — şi prin această anagogitate a sa, *grădina în poezie*, denumire exprimînd *poezia grădinii* (poetică) naturii, care este prozaică zi de zi, se schimbă în *grădina poeziei*; grădină *de cuvinte*, dincolo de grădină *în cuvinte*; şi fiind *grădină de cuvinte*, *grădină a sufletului*: identificare întru intimitatea noastră a grădinii care înalţă şi purifică sufletul, atunci cînd bucuria cu care trăim noi în contemplaţie interiorizează grădina ca *grădină în suflet*. Această grădină anagogică *în suflet*, care este *grădină a sufletului*, o putem într-adevăr numi grădină interioară; extinzînd astfel (dincolo de a

Scanned with OKEN Scanner

ni-l însuşi) un concept expus de nu ştiu care filosof spaniol amintit, într-o zi, de Maria Zambrano, foarte originala elevă a lui Ortega [2]: conceptul de peisaj interior; peisajul *în noi* putem spune, faţă de care peisajele exterioare, peisaje *pentru noi*, ar fi ca o periferie — luminoasa verde periferie de oraş preindustrial, îmi permit să adaug. Şi unitatea de „Frumuseţe" şi de „Bine" putem spune că în grădină este experimentată şi trăită ca identitate de grădină *interioară* (*în noi*) şi grădină *exterioară* (*pentru noi*): identitate care în *grădina poeziei*, întrucît este şi *poezia grădinii* şi *grădină în poezie*, este în mod definitiv confirmată şi cunoscută.

Grădină de cuvinte, grădină interioară. Poezie a naturii, grădina foloseşte în chip de cuvinte ceea ce Kant a numit *produsele naturii*, copaci şi poieni, flori şi frunze; şi legile de care sînt guvernate alternanţele destinului lor după succedarea anotimpurilor le transformă în metru şi ritm şi măsură, ca pe cuvinte într-un poem: asemenea poeziei, grădină de cuvinte, căreia îi dau o formă contemplabilă gîndurile poetului; în acelaşi mod în care guvernînd natura, şi modelînd-o, brazdele, covoarele de iarbă, tufişurile, colţurile zise „sălbatice" modelează gîndul grădinarului în imagine contemplabilă. Şi aşa cum grădina este un loc în mod absolut *altul* faţă de spaţiile care-l înconjoară, loc în care contemplaţia trăirii în el şi a *trăirii lui* ne înalţă deasupra prozaicei accidentalităţi cotidiene, tot astfel este şi poezia: vorbire în mod absolut *alta* faţă de vorbirea comunicării zilnice — vorbire în care, domolindu-se orice chin lăuntric al nostru, sînt răsplătite mizeriile vieţii. Şi prin ea se oferă singurătăţii refugiul prietenesc pe care tînărul de douăzeci şi nouă de ani Hölderlin l-a cerut poeziei grădină împotriva prevestirilor viitoarei sale nefericite însingurări: „Dacă şi pentru mine, pentru a-mi salva inima muritoare, / Ca şi pentru alţii să fie o locuinţă durabilă, / Şi sufletul meu rătăcitor şi fără rădăcini / N-am dorit cu ardoare să trec dincolo de viaţă, / Să-mi fii tu, cîntec, refu-

Scanned with OKEN Scanner

giu prietenesc! / Tu, loc de fericire! Tu grădină îngrijită cu dragoste prevenitoare / Unde plimbîndu-mă printre flori în veşnică înflorire, / În sigură simplitate mi-am găsit sălaş, / În vreme ce din afară cu unduirea sa întreagă / Timpul atotputernic, timpul schimbător murmură în depărtare; şi mai liniştit / soarele faptele mele favorizează... ". Dar cum traducerea unei poezii este ca şi cum ai privi o grădină într-o fotografie în alb şi negru, n-ar fi rău să ne bucurăm în original de această într-adevăr fascinantă grădină a sufletului ca grădină de cuvinte: „Und dass mir auch zu retten mein sterbliches Herz, / Wie andern eine bleibende Stätte sei, / Und heimatlos die Seele mir nicht / Über das Leben hinweg sich sehne, / / Sei du, Gesang, mein freundlich Asyl! sei du / Beglückender! mit sorgenden Liebe mir / / Gepflegt, der Garten, wo ich, wandelnd / Unter den Blüthen, den immerjüngen, / / In sichrer Einfalt wohne, wenn draussen mir / Mit ihrem Wallen allen die mächtige Zeit / Die Wandelnbare fern rauscht und die / Stillen Sonne mein Wirken fördert".

„Binele" grădinii, sens anagogic, vom spune în limba lui Dante, al constituirii sale ca loc analog poeziei, loc unde în chip de cuvinte ale gîndului poetizator sînt expresiv rînduite „produsele naturii" de către meşterul care gîndeşte. „Bine" intern „frumuseţii" grădinii şi de „frumuseţe" susţinut; frumuseţe care, frumuseţe modelată fiind, s-o spunem cu vorbele lui Kant, urmînd *analogia* unui limbaj, vădeşte un adevăr şi-l unifică în sine, înfrăţind-o „Binelui", chiar în spiritul fragmentului de la Stuttgart. Vom spune atunci că grădina este rînduire intenţională a naturii ca limbaj; şi cu privire la ea, după ce vom fi confirmat *etica*, va trebui să cercetăm *logica* — o logică de altfel care, asemenea eticii, este lăuntrică esteticităţii, a cărei categorie este „Frumuseţea": pe care, laolaltă cu graţia însoţită adesea de frumuseşte, cei care o reneagă în zilele noastre nu lipsesc, zvîrlind-o cît colo ca pe un lux de prisos, dacă nu chiar ca o vechitură de nefolosit. În

Scanned with OKEN Scanner

frumusețe de fapt își găsesc unirea, și înfrățindu-se trec una într-alta, categoria eticii, „Binele", și categoria logicii, „Adevărul".

Ne-am confruntat pînă acum, fie și cu aproximație, cu etica interioară esteticii grădinii: și iată-ne ajunși la punctul unde să precizăm modul în care trebuie gîndită explicit *logica grădinii* — o logică, repetăm, lăuntrică esteticii ca act suprem, pentru a aminti din nou veșnic tinerele, geniale considerații ale lui Hölderlin, Schelling și Hegel, unde rațiunea *cuprinde toate ideile*. Așa cum în etică grădina ni s-a dezvăluit ca *un loc al sufletului*, tot astfel în logică, proprie ei, grădina devine vădit pentru noi ca *loc al gîndirii* — loc, merită s-o spunem, unde natura este imagine în care gîndul se gîndește; și gîndul, la rîndul său, gîndindu-se pe sine însuși ca imagine a naturii, se identifică naturii a cărei imagine estetic contemplabilă este în grădină.

Din punctul de vedere al logicității interne esteticității sale — și aici înfrățindu-se cu eticitatea — vom defini prin urmare grădina ca identificare de natură și gînd. Gînd ca imagine a naturii, natură ca imagine a gîndului. Considerată operație logică, arta grădinilor este de fapt gînd care, modelînd natura în imagine, se identifică naturii, a cărei imagine, în grădină, o reprezintă: și gîndul, întocmai, ca frumoasă imagine a naturii, este contemplat estetic și apreciat de cel care, în grădină, trăiește grădina. Cît despre natură, aceasta, la rîndul ei, se identifică gîndului, a cărei imagine este; și ca frumoasă imagine a gîndului este contemplată estetic și apreciată de cel care, în grădină, gîndește grădina. Adevăr intrinsec frumuseții grădinii este constituirea sa în imagine, care este, totodată, natură și gînd; natură, ca imagine a gîndului; gînd, ca imagine a naturii. În această identitate de natură și gînd, care este grădina, viața apreciază grădina ca natură modelată de artă (culori și lumini și miresme și cînt de păsări; și melodios țîșnet de fîntîni sau impetuos scrîșnet de cascade) se identifică gîndului pe care arta l-a constituit ca imagi-

Scanned with OKEN Scanner

ne, neatinsă. în propria-i veşnică durată, de ireversibila curgere a zilelor şi anilor; durabilă imagine în care se infinitizează aspectele naturii, eliberate de constitutiva caducitate a materialelor lor oferite percepţiei simţurilor. Întrucît, apoi, în aprecierea grădinii, în ea se apreciază gîndul (imagine în care natura s-a eliberat de propria-i accidentalitate, de propria-i fiinţare coruptibilă şi pasageră), viaţa se identifică naturii pe care arta a constituit-o ca nepieritoare imagine a gîndului: în care ceea ce înainte de a fi modelat de artă era materie finită devine formă infinită. Astfel viaţa, identificînd în sine însăşi natură şi gînd, în grădină se gîndeşte în timp ce se trăieşte, îşi gîndeşte propria trăire în însuşi actul prin care o trăieşte; şi se trăieşte în timp ce se gîndeşte, îşi trăieşte propria gîndire în actul însuşi prin care o gîndeşte: înălţînd astfel finitatea vieţii la infinitatea gîndului, imagine non-caducă a aspectului caduc al naturii.

În ciuda locurilor comune care au pretenţia că epuizează esenţa grădinii ca spaţialitate în care viaţa s-ar consuma prin succesiune pur şi simplu cantitativă de evenimente extrinseci unele altora, întîmplătoare şi vremelnice chiar dacă este vorba de cele recreative ale aşa-numitului *timp liber*, vom spune totuşi că în esenţa sa *logică*, după categoria adevărului său (intrinsec, precum ştim, *frumuseţii* esenţei sale estetice), grădina, în măsura în care este natură ca imagine a gîndului şi totodată gînd ca imagine a naturii, în spaţiul căruia ea îi dă formă reprezintă temporalitatea absolută a gîndului: a cărui prezenţă pentru sine şi în sine găzduieşte în sine şi în sine reprezintă, în absolută simultaneitate, timpurile ce se succed în natură aşa cum ea se lasă pradă timpului vieţii ca succesiune empirică, a cărei bază este non-succesiva temporalitate transcendentală a gîndului. Acea temporalitate infinită, merită s-o spunem, care modelînd prin sine un spaţiu finit al realităţii materiale, şi făcînd din el grădină, se arată în imagine ca noutate şi permanenţă: noutate permanentă în circulara sa repe-

Scanned with OKEN Scanner

tiție: ca însăși permanență reînnoitoare în cerc — care este imagine, foarte precis, temporală a naturii. Să spunem: în alternarea anuală a anotimpurilor care în mod circular revenind, proiectează în viitor, ca o așteptare ce este certitudine și speranță, amintirile prin care se colorează trecutul; și în siguranța acelui mîine ce va reveni mîngîie, prin subita sa veștejire, înflorirea înmiresmată a lui mai, așa cum în vărateca înverzire a frunzelor anticipează aurirea lui septembrie: și o dată cu ea mugurii prin care noul an ne despăgubește pentru frunzișul bine strîns, învîrtejindu-se pe cărările grădinii tomnatice pe care într-o zi a cîntat-o în vers Rilke.

Circularitate temporală a gîndului în care memoria este și așteptare a ceea ce este memorie și fiece așteptare este memorie a ceea ce în ea așteptăm: acesta este adevărul grădinii în măsura în care, fiind natură ca imagine a gîndului și totodată gînd ca imagine a naturii, în ființarea sa imagine a gîndului, prezența durabilă a gîndului o reprezintă, ca formă în care constant se alternează succesivitatea naturală; și în măsura în care este și imagine a naturii, în natură reprezintă variata noutate ca veșnic revenindă prezență, formă în care se reprezintă pe sine însuși neschimbătorul prezent al gîndului. Unitate a timpului ca *prezență absolută* (timpul gîndului) și a timpului vieții, care în viață este *absolută succesiune*. Succesiunea ca imagine a absolutei prezențe (și în grădină putem astfel contempla estetic unul dintre cele mai profunde adevăruri enunțate de Platon, cînd în *Timeu* a definit timpul „imagine mișcătoare a eternității"), dar și prezență ca imagine a succesiunii în legile care o guvernează în ritm și melodie și armonie. Ireversibilul timp finit al vieții care se înalță pînă la permanență și non-consumabilă temporalitate infinită a gîndirii: în care prezentul și trecutul, nu succesive, ci prezente unul în altul și unul față de altul în același timp, calități diferite parcă ale unei aceleiași durate sînt prezentul, trecutul și viitorul. Aceasta este, în adevărul său lăuntric,

Scanned with OKEN Scanner

grădina: prezență a succesiunii (ca imagine a naturii) și succesiune a prezenței, ca imagine a gîndului; și această constituire a grădinii ca unitate de prezență și de succesiune după poeticile sale diverse: cea maturalistă (sau picturală sau peisagistică), în care succedarea anotimpurilor veșnic revenind, cu mutațiile pe care ea le aduce în imaginea naturii, este succesiune ca imagine a prezenței, în timp ce în grădina arhitecturală sau plastică, plantele veșnic verzi, grădinile cu flori, gardurile de tisă, imagini nedemne față de curgerea anotimpurilor, care le scaldă numai într-o lumină aparte în lunile anului, cînd înviorîndu-le, cînd temperîndu-le tonul și timbrul culorii, reprezintă succesiunea într-o prezență veșnic identică sieși.

Ajunși în acest punct, putem sfîrși însușindu-ne definițiile pe care, în alt context și referindu-se la altceva, le-a dat, privitor la grădină, nu cu mulți ani în urmă, Bruno Liebrucks, cel mai profund și autorizat, poate, dintre toți cei care astăzi, făcînd în Germania filosofie, reînnoiesc critic marile tradiții ale acelui idealism la izvorul căruia stă fragmentul din 1796 la care mi s-a întîmplat, aici, să mă refer. Vom relua așadar și noi cuvintele pe care le putem citi într-un dialog al lui Liebrucks, dialog a cărui substanță filosofică rezistă mult mai mult, și nu fără grația unei ironii cu adevărat socratice, decît promite titlul pur și simplu incitant și sugestiv. De la *coexistență la pace*: *grădina, loc logic al timpului*; și, mai departe, grădina loc de pace: *în care Dumnezeu, ca un cuvînt în cuvîntul oamenilor, este prezent și în arbori și în fructele lor* [3].

Este și grădina Hesperidelor: unde, pentru a ajunge, avertizează Liebrucks, nu puține încercări a trebuit miticul erou Hercule să înfrunte. Și multe sînt încercările care ne așteaptă, pe noi cei care credem în Adevăr și în Bine înfrățiți în Frumusețea grădinilor, într-un timp, mă văd silit să repet în încheiere amara constatare inițială, cînd multe grădini a distrus și distruge în continuare ostilitatea față de frumusețe corelativă

Scanned with OKEN Scanner

adorației *utilului*; timp care produce pentru a distruge și distruge pentru a nu produce încă, refuzîndu-se pe sine bucuriei contemplației care nu distruge pentru că nu produce, ci creează.

Ne mîngîie însă faptul că în inima acestui timp al nostru poți auzi adesea vorbind despre grădină oameni care se deosebesc nu numai prin preocupări și ocupații, ci prin însăși esența lor umană; și uneori convingerile sînt antitetice. Trecem printr-una din iernile cele mai reci și întunecate ale civilizației omenești. Dar fie-ne întru ajutor, pentru a o înfrunta, cuvintele cu care Shelley și-a sfîrșit Oda sa închinată vîntului de apus: „O Wind, / If Winter comes, can be Spring far behind?“ („O vînt, / Dacă Iarna vine, poate fi departe primăvara?“).

NOTE

[1] Text în: Hölderlin, *Sämtliche Werke* (Opere alese) — Ediția de la Stuttgart, îngrijită de Friedrich Beissner, IV, Stuttgart, Kohlhammer, 1961, p. 298.

[2] A se vedea: Leonardo Cammareno, *Umanità del paesaggio* (Umanismul peisajului), în: *Settanta*, a. 37, iulie 1973, p. 54. Și să amintim și de Proust: „L'esprit a ses paysages dont la contemplation ne lui est laissée qu'un temps...“ („Spiritul își are peisajele lui, a căror contemplare nu-i este lăsată decît o vreme...“), *A la recherche du temps perdu* (În căutarea timpului pierdut), ed. „De la Pleiade“, III, p. 1035 *(Le temps retrouvé* — Timpul regăsit). Referitor la Proust și peisaj, a se vedea și studiile pe care Bruno Torreggiani le-a publicat în revista *Realtà del Mezzogiorno* și care este de dorit a le vedea cît de curînd adunate în volum.

[3] V. Bruno Liebrucks, *Von der Koexistenz zum Frieden* (De la coexistență la pace), Bern-Frankfurt, Lang Verlag, 1972-73, p. 24—25.

Scanned with OKEN Scanner

„REVIVAL“ ȘI PROBLEMATICA TIMPULUI

Cînd se folosește cu o referire conștientă la derivația lui istorică, în afara oricărei ispite de-a face vreo aluzie la un anume jargon, cuvîntul englez *revival*, astăzi larg folosit pentru a desemna reînvierile de gust (*reviviscenza* — reînviere — este echivalentul exact al englezescului *revival*) aceasta îl obligă pe cel care, din atare reînvieri, nu rare nici măcar în zilele noastre, vrea să devină conștient critic din punct de vedere filosofic, să gîndească mai profund acea aspirație către o revanșă asupra temporalității istorice, acea dorință de a recupera un trecut față de care prezentul, în măsura în care trecutul se contrapune, folosirea lui ar însemna degradare sau cădere, noțiune care stătea la baza celui dintîi *revival* definit cu acest nume: acela, ambivalent în sine însuși, al neogoticului englez, prin care evul mediu gotic trecea de la trecut la viitor, configurîndu-se cu caracterele paradisului-pierdut-de-recucerit. Și chiar această derivație din neogoticul englez — patriotic și conservator la Westminster; religios-social și utopic în expunerea polemică a lui Ruskin și în mișcările care direct sau indirect aveau să-i fie punct de plecare — lasă să se întrevadă rădăcinile romantice ale întregului așa-numit revivalism modern; astfel că cercetătorul care ar vrea să înțeleagă revivalismul în fundamentarea sa istorică nu va putea să nu-i străbată

Scanned with OKEN Scanner

invers arborele genealogic: de la Ruskin, prin Carlyle, la scriitorii germani care în anii de tranziție între secolul al XVIII-lea și al XIX-lea au inițiat la Berlin și Jena mișcarea romantică propriu-zisă, făcînd să rodească îndoita învățătură a lui Winckelmann și Herder: cei doi Schlegel, Tieck, Wackenroder și mai ales: Novalis al cărui scurt eseu, *Creștinătatea sau Europa*, poate fi socotit un incunabul al întregului medievalism romantic — și, prin urmare, trecînd prin mediația carlyliană (mai ales al subînțelesei apologii a evului mediu conținută de a treia carte din *Sartor Resartus* 1831—1838) a celui dintîi *revival* botezat cu acest nume: „Gothic Revival", mai exact; și care și-a găsit în arhitectură una din cele mai hotărîtoare manifestări și cît se poate de strîns se leagă de romantismul german prin exemplul lui Bertram și al lui Boisserée, prieteni, la Paris, ai lui Friedriech Schlegel și elevii săi particulari de filosofie, în Köln, tocmai cînd meditau (1806) la completarea Domului din acel oraș — o intervenție arhitectonică în mod foarte vădit inspirată nu numai din teoriile lui Goethe herderianul, care scrisese în 1772 mult faimosul său eseu despre Domul din Strasbourg, ci, mai direct, din apologia novalisiană a evului mediu opus lumii moderne ca o vîrstă de aur: timp trecut, în măsura în care asemenea subiect într-o idealizare retrospectivă transmițîndu-se în cealaltă idealizare nu numai restrospectivă, ci și prospectivă, prin care paradisul pierdut al vîrstei de aur este proiectat în viitor ca pămînt al făgăduinței: un paradis, mai exact, de recîștigat.

Tocmai aici, însă, sărind peste o epocă trecută și proiectînd-o în viitor, medievalismul romantic (căruia, așa cum am văzut, i se datorează cel dintîi *revival* denumit astfel) se lega direct, continuîndu-l, de neoclasicismul al cărui antagonist ar putea să pară la prima vedere, cîtă vreme în realitate îi este cel mai direct și legitim moștenitor. Că romantismul ar privi evul mediu cu aceiași ochi cu care priveau spre antichitate Winckelmann și elenizanții winckelmannişti (între aceştia era

Scanned with OKEN Scanner

poetul german pe care, după cum se ştie, romanticii primei şi celei de a doua generaţii l-au apreciat la dreapta-i valoare, Hölderlin cu al său *Hyperion*); că idealizarea prospectivă a evului mediu n-ar implica defel, la romantici, o condamnare sau un refuz al lumii antice precreştine, ci vroia să fie numai o lărgire în revanşa împotriva timpului pe care Winckelmann o şi prefigurase încă de la primele sale *gînduri despre imitarea anticilor* (pentru această lărgire de orizont Herder deschisese drumul, mai ales prin acele studii ale sale asupra poeziei antico-testamentare a cărei prezenţă este decisivă în civilizaţia medievală şi caracterizatoare pentru cel care o consideră drept *altceva*, în ochii noştri, faţă de civilizaţia greco-romană a cărei moştenitoare este): toate acestea sînt teme prea bine cunoscute pentru a mai fi aici necesar să ne oprim asupra lor.

Din acelaşi motiv, va fi de ajuns să amintim aici, şi numai să amintim, felul cum a fost caracterizat neoclasicismul de o voinţă de răsturnare a timpului, de o dorinţă de a-şi lua revanşa asupra succesivităţii, străbătînd invers cursul istoriei: lucru care ne îndreptăţeşte să considerăm mişcarea neoclasică ca pe un adevărat şi propriu prototip de *revivalism*, în sensul modern al cuvîntului şi prin urmare premisă ideală şi nu numai cronologică pentru acel romantism, a cărui voinţă programatică, de a răsturna succesiunea istorică a timpurilor ducînd trecutul în viitor, nu a fost niciodată enunţată de teoreticienii săi cu ferma luciditate cu care au anunţat-o neoclasicii, între ei incluzînd pe prietenul din Zürich al lui Winckelmann, Salamon Gessner, poet şi pictor: despre care, datorită declaraţiei sale exprese, ştim că, în cîmpia cîntată în vers în *Idilele* sale, căuta tocmai puritatea antichităţii, printr-o răsturnare a timpului; şi că, luîndu-l pe Teocrit drept model, practica şi în poezie acea tendinţă de a reînvia antichitatea ca arhetip al oricărei desăvîrşiri estetico-etice, coincidenţă de fericire şi virtute, care stă la baza neoclasicismului, ca prim exemplu al tuturor revivalismelor a căror moştenire o

Scanned with OKEN Scanner

păstrează cultura și arta secolului al nouăsprezecelea și apoi secolul nostru: „Adesea", scria Gessner în cuvîntul *Către cititor* pus înaintea *Idilelor* (1756—1772), „mă depărtez de oraș și alerg către ținuturi solitare: acolo frumusețea naturii eliberează sufletul meu de întregul dezgust și de toate impresiile neplăcute care mă urmăriseră venind dinspre oraș. Plin de entuziasm, sentiment total al frumuseții naturii, sînt atunci ferice asemenea unui păstor în vîrsta de aur".

Și nu vor fi niciodată îndeajuns citate, în această privință, unele considerații foarte pertinente ale lui Friedrich Heer referitoare la Winckelmann: în gîndirea căruia istoricul austriac subliniază totodată convergența cu naturalismul și voința unei revanșe asupra istoriei ca succesiune și distrugere; nu numai faptul de a se simți adversar al istoriei, și tocmai de aceea istoriograf, autor al unei istoriografii istorice care înțelegea să triumfe asupra timpului, să facă să *reînvie*, este cuvîntul nostru, trecutul într-un viitor care s-ar modela pe trecut [1].

Ci: ... „von einer Küstenkulisse zur anderen rückwärts und aber rückwärts ins Unermessliche ...", „... din perspectivă în perspectivă, tot mai în urmă, către infinit ...". Exact ca în prologul tetralogiei biblice a lui Thomas Mann, un roman a cărui temă este tocmai esența metafizică a ceea ce numim noi *revival*: experiența omului ca repetiție perenă a unui trecut care nici măcar nu se poate numi *un trecut*, cu atît mai puțin *trecutul*, deși, dacă îl socotim un trecut, el se depărtează tot mai mult („Tief ist der Brunnen der Vergangenheit. Sollte man ihn nicht unergründlich nennen?" — „Adîncă este fîntîna trecutului. N-ar trebui oare numită fără fund?") și niciodată nu vom atinge fundul puțului: niciodată, nu *un trecut*, sau *trecutul*, care *a fost*, ci trecutul care *este*; și de aceea orice trecut pe care noi îl privim ca model este la rîndul său repetiție, o întoarcere la origine; la acea origine pe care o recuperăm ori de cîte ori facem să reîn-

Scanned with OKEN Scanner

vie *un trecut*, făcînd să reînvie în el *trecutul*: „ ... Întrucît trecutul *este*, chiar dacă expresia poporului sună: *a fost*. Astfel spune mitul, care este numai veşmîntul misterului, doar veşmîntul solemn al misterului este sărbătoarea care revine la date fixe, biruie distanţele temporale şi în ochii poporului face prezente trecutul şi viitorul ...“; „... Denn es ist, ist immer, möge des Volkes Redeweise auch lauten: Es war. So spricht der Mythös, der nur das Kleid des Geheimnisses ist; aber des Geheimnisses Feierkleid ist das Fest, das Wiederkehrende, das die Zeitfälle überspannt und das Gewesen und Zukünftige seiend macht für die Sinne des Volkes ...“.

Aşa, n-o sfîrşim niciodată, dacă vrem să străbatem invers, recitind toţi teoreticienii amintiţi, toate acele *revivals* care se succed în istoria noastră, întrucît este istorie de idei şi de idealuri estetice.

Am amintit, la început, neogoticul englez de la care îşi ia numele orice *revivalism*; dar îndată ce ne-am apropiat de el, miezul problemei s-a depărtat în trecut şi am constatat felul cum contemplaţia admirativă neogotică, în Anglia secolului al nouăsprezecelea, cu întreaga sa ambivalenţă, repeta la rîndul ei medievalismul romanticilor germani. Dar nici evul mediu romantic nu a putut fi pentru noi un punct de sosire, deoarece, dacă am vrea să-l înţelegem cu adevărat, el trimitea şi mai departe, în antichitatea neoclasicilor, dar şi al acelui Hyperion hrănit cu literatură şi teorie neoclasică şi ne arăta ceva mai mult decît un precedent cronologic: ne arăta propria matrice ideală, cea în care *Originea* este înaintea istoriei care formează un tot cu divina natură; chiar ca în *Hyperion*, care din acest punct de vedere poate fi considerat completă paradigmă poetică şi filosofică a ceea ce vom numi *revivalism* elenizant — în Hölderlin, nu fără motivele creştino-apocaliptice puse la vremea sa în lumină de Przywara [2]. Elenismul — legătură între neoclasicism şi romantism; care, amîndouă, presupun un refuz a acelei identificări în semnul „plus“

Scanned with OKEN Scanner

al *mlădiței heraldice a timpului* (după o metaforă sugestivă, însușită de Ernst Block) care contrasemnează orice interpretare progresivo-utopistă a temporalității istorice.

Utopism, într-un anume sens, putem numi și atitudinea care față de viitor o dobîndea revivalismul elenizant și, o dată cu el, neoclasicismul din care derivă elenismul protoromantic; nu numai Romantismul medievalist pe care elenismul îl pregătise în felul său. Utopism, dar utopism, ca să spunem așa, *retroactiv*: utopism, dacă vrem, nu al *progresului*, ci al *regresului*, înțeles ca o recîștigare a unei fericiri anterioare succesiunii timpurilor; fericire virtuoasă, virtute ferice, întocmai ca în Grecia-natură a lui *Hyperion*: „Era o viață divină, și omul era atunci centrul naturii. Primăvara, cînd înflorea în jurul Atenei, era asemenea unei flori sfioase pe pieptul fecioarei / ... /; stîncile marmoreene de pe Hymet și Pentelic se înălțau din leagănele lor somnoroase, ca niște prunci de la sînul mamei, și dobîndeau formă și viață sub tandrele mîini ale atenienilor. Miere oferea natura, și cele mai frumoase violete și mirt și măsline. Natura era mare preoteasă și omul zeul ei ...“; „... es war ein göttlich Leben und der Mensch war da der Mittelpunkt der Natur. Der Frühling, als er um Athen her blüthe, war wie eine bescheidne Blume an der Jungfrau Busen / ... / Die Marmorfelsen des Hymettus und Pentele sprangen hervor aus der Mutter Schoss und gewannen Form und Leben unter den zärtlichen Athenerhänden. Honig reichte die Natur und die schönsten Veilchen und Myrten und Oliven. Die Natur war die Priesterin und der Mensch ihr Gott ...“. Și cum să nu-ți dai seama, dincolo de diferita statură literară a lui Ruskin și Hölderlin, de analogiile între evul mediu — care pentru Ruskin se identifica Veneției, Florenței, Amiens-ului — și Grecia *cucernică și genială* (adjectivele sînt dintr-o scrisoare a lui Hölderlin) care se sfîrșește cu nostalgia revivalistă a lui Hölderlin, cititore al lui Schiller („Schöne Welt, wo bist du? Kehre

Scanned with OKEN Scanner

wieder holdes Blütenalter der Natur ...“ — „Frumoasă lume, unde ești tu? Reîntoarce-te minunată epocă de înflorire a naturii. —“), ca să nu mai vorbim de Winckelmann? Va fi de ajuns, poate, să recitim, în afară de *Stones of Venice* (Pietrele Veneției) și *Val d'Arno*, unele pasaje semnificative ale ultimelor pagini din *Bibbia d'Amiens* (Biblia de la Amiens): viața și mesajul și forța Creștinismului „sînt scrise în întregime în marile opere ale adevăraților săi credincioși: în Normandia și în Sicilia, pe insulițele rîurilor din Francia, pe coastele înverzite de pe malurile rîurilor engleze, pe piscurile din Orvietto și lîngă nisipurile Arnului / ... / fie că tu crezi în ceea ce ea ne învață, fie că nu crezi, cum îți este voia, cititorule; însă va trebui să înțelegi cît de adînc s-a crezut, cîndva, în învățămintele ei, și că toate lucrurile frumoase au fost făcute și toate nobilele acțiuni au fost împlinite atunci cînd această credință era încă în plină forță, înainte de a ajunge ceea ce putem noi să numim *timpul prezent* ...“ [3].

Toți știu, de altminteri, că arhitectura epocii romantice și-a propus ca modele atît antichitatea păgînă, cît și evul mediu creștin; și asta, în timp ce Hegel, de la catedra din Heidelberg și apoi din Berlin, sancționa imposibilitatea oricărui *revival* estetic, tocmai pentru că acum socotea sfîrșite *zilele Greciei antice*, *vremurile de aur ale Evului Mediu tîrziu* ... Nu tot așa gîndea Schinkel, pe care Hegel nu l-a luat în seamă, cum nu l-a luat în seamă nici pe Beethoven: poate pentru că erau inexistenți în ochii săi acei contemporani cu el, a căror operă de artiști, fie ea supremă ca opera lui Beethoven, fie importantă ca cea a lui Schinkel, dezmințea într-un anume fel afirmațiile teoretice pe care el le enunța *ex cathedra*; este tot atît de adevărat că despre Rossini, Hegel a știut să facă percutante considerații: dar muzica lui Rossini este negația cea mai autorizată a oricărei estetici revivaliste. Revivalist, în schimb, a fost Schinkel, și chiar în sensul celui ce vrea să transforme în pămînt al făgăduinței

Scanned with OKEN Scanner

paradisul pierdut al trecutului: poate cel al *frumoaselor zile* ale Greciei antice, evocate pictural de el într-un tablou pe care Bettina Brentano (1825) avea să-l laude ca auspiciu al unei lumi împăcate în sine însăși și cu sine însăși: „acolo ar trebui să trăiască oamenii; ba chiar acolo aș vrea să trăiesc și eu ..."[4] ; sau poate celălalt, cel al *vremurilor de aur ale evului mediu tîrziu*, evocat, și acesta, de pictura lui Schinkel, care și-a propus să redea lumii evul mediu gotic și Grecia antică și construcțiile executate sau proiectate numai pentru clienții romantici: suverani, uneori, care înțelegeau să dea caracter de programatică punere în fapt a unui *revival* politicii lor artistice (și prin urmare politicii lor *tout court*, unde manifestările cele mai de seamă voiau să fie intervențiile urbanistico-estetice). Ca acel Otto de Wittelsbach care urcase pe tronul grec purtînd în minte paginile din *Hyperion*; și care i-a comandat chiar lui Schinkel (1834) să construiască pe Acropole un palat regal. Antichitate și Ev Mediu; dimpotrivă, două binoame: Antichitate-Natură și Ev Mediu-Natură sînt țintele uneori contrastante, uneori paralele și alternative, ale oricărui revivalism, începînd cu secolul al XVIII-lea înspre noi. Și nu a sugerat oare sir Kenneth Clark un paralelism al acestui *revival* prin excelență, între cel englez goticizant și cel al elenismului lui Adam, căruia cele dintîi surse literare ale goticului preromantic i-au fost cunoscute printr-o simplă insatisfacție resimțită față de palladianismul post-burlingtonian? Dar, la rîndul său, mișcarea burlingtoniană nu fusese oare o teză a revanșei asupra timpului, un program de întoarcere la paradisul pierdut al unei clasicități, mediată de interpretarea palladiană, și totodată (să amintim aici argumentările lui Wittkower) al naturii, pe care grădinăritul lui William Kent o reda unei purități de origini pe care, cîteva decenii mai tîrziu, avea să le celebreze Gessner, solidar cu Winckelmann? Și Palladio, idolul burlingtonienilor, a teoretizat la rîndul său propriul mod de a înțelege arhitectura tocmai ca *revival*;

Scanned with OKEN Scanner

ca restituire, lumii, a paradisului pierdut al antichității: „ ... totodeauna am fost de părere că romanii antici, ca în multe alte lucruri, tot așa și în faptul de a construi bine, au luat-o cu mult înaintea tuturor celor care au fost după ei ...“ [5]. Roma, paradis pierdut al bunei construiri și al *multor alte lucruri* (știm care au fost, pentru Palladio, traducătorul lui Caesar, și pentru maeștrii săi: virtute, fericire), dintre care *a construi bine* este demonstrarea — și *I Quatro libri* (Cele patru cărți), program al unui autentic *revival* („începi prin a vedea construcții care au bun ...“) nu numai estetic, ci și moral și civil asemenea tuturor acestor *revivals* [6]. De altminteri, întregul Umanism privise către Antichitate ca spre un Paradis pierdut: și din studiul autorilor antici, în literatură, în artă, înțelegea să facă o armă pentru a birui timpul, prin inversarea cursului istoriei ... Dar, într-adevăr, trebuie să spunem, ca în *Prologul* la *Iosif și frații săi*, că miezul problemei se deplasează în urmă la infinit, dacă socotirea lumii antice ca un paradis care nu este numai pierdut, dar poate și trebuie să fie recîștigat stă în centrul unor răspîntii ale istoriei medievale și caracterizează evenimente care în ochii contemporanilor încă, sau a generațiilor imediat următoare, s-au configurat ca redeșteptări civile, morale, religioase ale acelui Imperiu roman a cărui memorie și nostalgie, contopite într-un nimb de sacralitate, nu s-au stins niciodată în Occidentul european.

Renovatio, adică *revival*, în sensul modern, cu toate implicațiile sale estetico-artistice, a fost numaidecît numită reorganizarea Imperiului occidental, în secolul zece, opera întîiului Otto de Saxonia: și caracterul retrospectiv utopic al acestui *renovatio* avea să se accentueze și mai mult sub urmașii lui: pînă la acel Otto al III-lea, al cărui fabulos palat pe Aventin are aceeași valoare estetico-simbolică ca cel de pe Acropole pe care, opt sute de ani mai tîrziu, Schinkel avea să-l proiecteze pentru un alt Otto, bavarezul elenizant și romantic, a cărui încoronare ca rege

Scanned with OKEN Scanner

al Greciei a trezit speranța de a realiza în artă și politică idealul lui Hyperion. Dar motivul acestui *revival* este un motiv peren; și cine ar vrea să-l interpreteze, restrăbătîndu-i istoria, ar risca să nu mai coboare în nici un fel la origini, să se epuizeze într-un inventar. Evul Mediu, obiect de revivaliste și retrospectiv utopice nostalgii al romanticilor, pentru cine îl privește de aproape, în toate fazele cele mai arzătoare ale istoriei sale artistice, culturale și civile, se prezintă ca un *revival* al Antichității-pierdute-și-regăsite; și Antichitatea, la rîndul ei, cunoaște aspirații revivaliste, nostalgii ale unui început, anterioare despărțirii de ceea ce numim noi astăzi istorie și de natură; și anterioare chiar și sfîșierilor lăuntrice ale naturii înseși. „ . . . Ultima Cymaei venit iam carminis aetas, / magnum ab integro saeculorum nascitur ordo; / iam redit et virgo, redenat Saturnia regna . . .“ („A sosit vremea prezicerii Sibilei, / șirul veacurilor se naște din nou; / Și Fecioara se întoarce, revine și domnia lui Saturn“). Autentică utopie retrospectivă, descriere a unui fericit *revival*, descrierea conținută de a patra Eglogă a lui Virgiliu, prefigurînd o întoarcere la unitatea istoriei în sine închisă cu o natură împăcată cu sine: „cedet et ipse mari vector, nec nautica pinus / mutabit merces, omnis feret omnia tellus: / non rastros patietur humus, non vinea falcem, / robustus quoque iam tauris iuga solvet arator; / nec varios discet mentiri lana colores, / ipse sed in pratis aries ian suave rubenti / murice, iam croces mutabit vellera luto . . . “ („trece și călătorul pe mare, și corabia din lemn de pin își va schimba prețul, pămîntul tot aduce de toate: solul nu suportă greble, nici vița de vie secera, plugarul îi sloboade pe tauri din jug; și nici nu învață cum să imite diferite culori la lînă, ci berbecul în pajiști scînteind de culori va schimba lîna de șofran în lut“). Și, în textul virgilian, este foarte explicită prefigurarea unei întoarceri a istoriei asupra ei înseși (a întregii istorii, nu a istoriei începînd de la un anumit moment) care constituie aspirația secretă a oricărui revivalism:

Scanned with OKEN Scanner

„ «Talia saecla» suis dixerunt «currite» fusis / concordes stabili fatorum numine Parcae" („Secolele au spus, alergați. Parcele fiind de acord în porunca neclintită a destinului").

Nu vom intra mai mult însă în acest revivalism al antichității, căci pentru cei nedeprinși cu astfel de lucruri este teren minat, este presărat la fiecare pas cu mici capcane dintre cele mai viclene: pentru scopul cercetării noastre, ar fi de ajuns, referitor la aceasta, să subliniem, indicație prețioasă și sugestivă, unele considerații dintre cele mai autorizate care în recentul eseu al lui Bruno Gentili și Giovanni Cerri, *Strutture comunicative del discorso storico nel pensiero storiografico dei Greci* [7] (Structuri comunicative ale discursului istoric în gîndirea istoriografică a grecilor), pot fi citite cu privire la *periodizare*, în *cultura greacă arhaică*, „conform căreia, trecutul eroic, în ciuda irepetibilității inerente caracterului său de realitate faptică, avea să constituie modelul arhetip pentru prezent, aproape într-o perenă întoarcere la mitica și exemplara epocă a originilor". Sînt concepte pe care, cu cîteva modificări doar, le-am putea adopta pentru a defini concepția istoriei care legitimează din interior orice *revivalism*, întucît nu există *revival* care să nu se bazeze pe alegerea unui trecut *ca model arhetipic pentru prezent*. Și la toate aceste *revivals*, asupra cărora am discutat pînă acum, se poate extinde, în ce privește fundamentarea lor teoretică, ceea ce scriu Gentili și Cerri într-o notă la considerațiile menționate puțin mai înainte: „ . . . conceptul de « Întoarcere » nu implică o deplină identitate între evenimentele istorice, ci mai degrabă exemplaritate, în sensul unei « Întoarceri » la un model mitic în comportamente sau atitudini individuale sau colective". Exceptînd, firește, diferita accepțiune a adjectivului „mitic" care, atunci cînd este vorba de *revivals* moderne, este folosit în sens larg metaforic, în sensul unei istorii mitizate. Cum a fost, de fapt, evul mediu pentru romantici, sau antichitatea pentru neoclasici (pe urmele lor, pentru clasico-romanticii elenizanți: ca Schiller

Scanned with OKEN Scanner

și Hölderlin, autori fără de care nu am putea înțelege visul lui Otto al Greciei și al lui Schinkel, arhitectul său ..); dar și mai înainte, cum să nu te gîndești la veșnic mitizata antichitate ale cărei vestigii de la Roma erau explorate cu religioasă grijă de Donatello și Brunelleschi? sau la cea a lui Francesco Colonna trevisianul? „O sancti patri antiqui artifici ...“ („O, meșteșuguri antice ale pămîntului sfînt“). Nu mai puțin mitică, folosind cuvîntul tot în sens larg metaforic, fusese antichitatea luată ca model de cei pe care îi putem numi adevăratele și propriile *revivals* medievale: de vreme ce pentru cultura carolingiană, și apoi pentru cea ottoniană, Vitruviu era maestrul nu numai al bunei construiri, ci și al actului de a da lumii o formă onestă și ferice.

Cu aceeași precauție putem lega concepția timpului care stă la baza tuturor acestor *revivals* recente și mai puțin recente (deoarece toate își propun un salt în istorie) de aceea, *tendențial ciclică, a istoriografiei clasice*, amintită de Gentili și Cerri, chiar cu rezervele unei conștiințe critice, pe care noi, în ce ne privește, ar trebui să o extindem și la modul curent de a înțelege *tradiția culturală iudeo-creștină*: a cărei concepție despre timp nu este la urma urmei atît de *liniară* cum pretindea *mult prea rigidul schematism* foarte pe drept delimitat de criticile lui Gentili și Cerri — și este de ajuns să ne gîndim la rolul pe care în tradiția creștină în cele mai înalte manifestări artistice ale sale îl au concepțiile escatologice milenariste, mai mult sau mai puțin alimentate filosofic de neoplatonismul celei de a Patra Evanghelii, care enunță sfîrșitul secolelor ca pe o adevărată și proprie răsturnare a timpului: recucerirea Paradisului terestru, care avea să dea titlul celui de al doilea poem al lui Milton („now sing / Recovered Paradise to all mankind ...“ — „acum cîntă / Paradisul regăsit pentru întreaga umanitate“), după ce fusese prezentă în bogata iconografie medievală și post-medievală, pînă la pămîntul reconsacrat pe care

Scanned with OKEN Scanner

îl vedem în *Adorarea Mielului mistic*, de la Gand, al fraților Van Eyck.

Obligatoriu este, ajunși aici, să amintim cel puțin concepția istoriei omenești ca întemeiată pe un arhetip mitic care se repetă în ea în mod constant și a cărei expunere vizionară o găsim un *Purgatoriul* lui Dante: unde există toate motivele de fond ale oricărui revivalism, istoria care se înscrie într-un ciclu mitic atemporal din care toate evenimentele sale își trag semnificația (îngerii care în Cîntul al optulea pun pe fugă șarpele, eveniment care se reînnoiește în fiece zi la ceasul apusului și de aceea este un etern prezent arhetipic) și iminenta restaurare a inocenței primitive, prevestită de Beatrice în termeni obscuri, la mijlocul Cîntului al treizeci și treilea. Am ajuns astfel în centrul teoretic al întregii probleme; și controlul istoric pe care l-am săvîrșit nu a fost zadarnic, întrucît ne-a îngăduit să înnodăm amîndouă capetele ale tuturor conceptelor revivaliste, considerate sub aspect filosofic.

Dintre aceste capete, unul constă în concepția istoriei ca proces reversibil, justificat de propria-i reversibilitate: aceea prin care toate revivalismele presupun o neîncredere radicală în conceptul de progres și, dimpotrivă, se opun ele însele progresismului oricum ar fi el configurat. Este concepția pe care Proust, scriitor a cărui prezență este obligatorie în orice cercetare teoretică privitoare la conceptul de *revival*, a enunțat-o într-o pagină memorabilă din *Temps retrouvé* (Timpul regăsit): " . . . je me rendais compte que le temps qui passe n'amène pas forcément le progrès dans les arts . . . " („ . . . eu îmi dădeam seama că timpul care trece nu aduce în mod necesar progresul în arte . . . "); și despre Proust știm că a fost cititor asiduu și traducător al lui Ruskin: al cărui medievalism și naturalism sînt recognoscibile, se poate spune, în fiecare pagină din *Recherche*.

Dar în Proust mai este și altceva. Să ne gîndim: „Rien qu'un moment du passé beaucoup plus, peut-être; quelque chose qui, commune à la

Scanned with OKEN Scanner

fois au passé et au présent, est beaucoup plus essentiel qu'eux deux. / . . . / L'être qui était rené en moi / . . . / cet être-là ne se nourrit que de l'essence des choses, en elle seulement il trouve sa subsistance, ses délices. Il languit dans l'observation du présent. / . . . / Mais qu'un bruit, qu'une odeur, déjà entendu ou respirée jadis, le soient de nouveau, à la fois dans le présent et dans le passé, réels sans être actuels, idéaux sans être abstraits, aussitôt l'essence permanente et habituellement cachée des choses se trouve libérée, et notre vrai moi qui, parfois depuis longtemps, semblait mort, mais ne l'était pas entièrement, s'éveille, s'anime en recevant la célèste nourriture quelui est apportée. Une minute affranchie de l'ordre du temps a recrée en nous pour la sentir, l'homme affranchie de l'ordre du temps . . ." („Nimic decît un moment din trecut, mult mai mult, poate; ceva care, comun totodată trecutului şi prezentului, este mult mai esenţial decît ele două. / . . . / Fiinţa ce s-a renăscut în mine / . . . / această fiinţă nu se hrăneşte decît din esenţa lucrurilor, în ea numai îşi găseşte subsistenţa, deliciile. Lîncezeşte în examinarea prezentului. / . . . / Dar că un zgomot, un parfum, auzit sau respirat odinioară, îi sînt din nou, totodată în prezent şi în trecut, reale fără a fi actuale, ideale fără a fi abstracte, deîndată esenţa permanentă şi în mod obişnuit ascunsă a lucrurilor se găseşte eliberată, şi adevăratul nostru eu care, uneori de multă vreme, părea mort, dar nu era cu totul, se trezeşte, se însufleţeşte primind celesta hrană care îi este adusă. Un minut eliberat de ordinea timpului a recreat în noi, pentru a-l simţi, omul eliberat de ordinea timpului . . ."). Este o pagină al cărui fundamental platonism nici un cititor avertizat nu-l va putea pune la îndoială (şi de altminteri, după eseul lui Magnani, care este la propriu filosofic, nu numai muzicologic, fundamentarea platonică din *Recherche* ar trebui să fie, de acum, un loc comun . . .); găseşti în ea sensul fundamental al tuturor teoriilor revivaliste, chiar cel pe care ele îşi întemeiază negarea istoriei

Scanned with OKEN Scanner

ca progres: un sens metafizico-soteriologic, recîştigarea trecutului ca victorie asupra timpului care distruge, eliberarea de moarte. *Omul eliberat de ordinea timpului* este „confiant dans sa joie, même si le simple goût d'une madeleine ne semble pas contenir logiquement les raisons de cette joie, on comprend que le mot de « mort » n'ait pas de sens pour lui; situé hors du temps, que pourrait il craindre de l'avenir . . . ?“ [8] („încrezător în bucuria sa, chiar dacă simplul gust al unei madlene nu pare să conţină în mod logic motivele acestei bucurii, înţelegi că acest cuvînt „moarte“ n-are sens pentru el; situat în afara timpului, de ce ar putea să se teamă de viitor . . . ?“).

Ştim că această regăsire a trecutului, semnificînd salvarea de moarte, stătea în centrul teoriei estetice a lui Proust, pentru care arta era timpul regăsit prin excelenţă, acea eliberare a omului de lanţurile succesiunii temporale — sens profund al oricărei atitudini revivaliste. Poate că aici găsim nodul care strînge laolaltă ruskianismul profesat de Proust şi implicitul său bergsonism; readucîndu-le pe amîndouă la fundamentarea platonică atît a lui Ruskin, cît şi a lui Bergson, care, într-unul dintre cele mai vestite cursuri universitare ale sale, cel la care i-a avut ca auditori pe Jacques şi Raïssa Maritain, a comentat *Eneadele* lui Plotin: adevărat şi propriu *humus* în care toate revivalismele îşi afundă rădăcinile filosofice. Şi ar trebui să fie de prisos să mai atragem atenţia asupra faptului că revivalismul, dacă astfel este numit în mod obişnuit, uşor de recunoscut în opera lui Proust, este revivalism în exclusivul sens filosofic al cuvîntului, care trece dincolo de istorie: a cărei progresivitate, cum am văzut, Proust o refuza în estetică — dezvăluindu-se astfel un istorist mai avizat decît cel care, de exemplu, atribuia muzicii lui Bach apartenenţa la o lume anterioară şi antitetică celei care la 14 iulie 1789 îşi găseşte propria dată de naştere: după un obicei astăzi nu rar, în vre-

Scanned with OKEN Scanner

muri de istoriografie penalizatoare în acea manieră pe care Proust o condamna foarte explicit: „N'imitons pas les révolutionnaires qui par « civisme » méprisaient, s'ils ne les détruisaient pas, les oeuvres de Watteau et de La Tour ...“ [9] („Să nu-i imităm pe revoluționarii care din „civism“ disprețuiau, dacă nu le distrugeau, operele lui Watteau și La Tour ...“).

Revivalismul lui Proust, în care Watteau și La Tour sînt prezenți ca Giotto și Botticelli, depășește întreaga istorie și o include, toată, în sine, întrucît învestește timpul cu dimensiunea lui metafizică: timpul regăsit de artă nu este reînvierea unei arte sau a alteia, istoric realizată, a unui *gust* sau a altuia, a unui *stil* sau a altuia, ca la romantici și neoclasici: timpul regăsit este arta ca atare, în care omul își eliberează propria-i temporalitate de lanțurile succesiunii și recuperează laolaltă trecutul și prezentul într-o *realitate* care, cum ne spune Proust însuși, nu este *actuală* (și de aceea este mai reală decît actualitatea), într-o *idealitate* care nu este *abstractă* și, de aceea, este mai veridică decît abstracțiunea intelectuală.

„ ... chercher la cause de cette félicité, du caractère de certitude avec lequel elle s'imposait, recherche ajournée autrefois. Or cette cause, je la devinais en comparant ces diverses impressions bien-heureuses et qui avaient entre elles ceci de commun que je les éprouvais à la fois dans le moment actuel et dans un moment éloigné, jusqu'à faire empiéter le passé sur le présent, à me faire hésiter à savoir dans lequel des deux je me trouvais; au vrai, l'être qui alors goûtait en moi cette impression la goûtait en ce qu'elle avait de commun dans un jour ancien et maintenant, dans ce qu'elle avait d'extra-temporel, un être qui n'apparaissait que quand, par une de ces identités entre le présent et le passé, il pouvait se trouver dans le seul milieu où il pût vivre, jouir de l'essence des choses, c'est-à-dire en dehors du temps ...“ [10] („ ... a căuta cauza acestei fericiri, a caracterului de certitudine, cu care ea se impune, cercetare amînată odinioară.

Scanned with OKEN Scanner

Or, această cauză, eu o ghiceam comparînd diferitele impresii preafericite și care aveau între ele comun faptul că le încercam deodată în momentul actual și într-un moment îndepărtat, pînă la a face ca trecutul să se extindă asupra prezentului, la a mă face să șovăi neștiind în care din cele două mă găsesc; într-adevăr, ființa care gusta atunci în mine această impresie o gusta în ceea ce avea aceasta comun în ziua de demult și acum, în ceea ce avea aceasta extratemporal, o ființă care nu apărea decît atunci cînd, prin una dintre aceste identități între prezent și trecut, se putea găsi în unicul mediu unde putuse trăi, se putuse bucura de esența lucrurilor, adică în afara timpului ...“). Să fixezi pentru totdeauna contemplabilitatea acestei *extinderi a trecutului asupra prezentului*, a acestei comuniuni extratemporale între două zile depărtate între ele, în care te bucuri de *esența lucrurilor*: să o obiectivezi, dedicîndu-i toate propriile energii, identificînd aici sensul unei vieți ca obedientă față de regăsirea timpului: aceasta este artă, conform credinței lui Proust. Reînviere a ființării temporale; *revival* metafizic; după care, dacă privim cu atenție, se modelează toate celelalte *revivals* istorico-culturale, pentru care *trecutul*, recuperat ca formă de dat *prezentului*, acel trecut care rînd pe rînd poate fi Evul Mediu gotic, Grecia neoclasicilor sau elenizanților, Roma umaniștilor și a lui Palladio, este reprezentarea cea mai completă, în timp, a unei esențe extratemporale depășind istoria și care conferă epocilor istoriei o valoare în funcție de măsura în care una sau cealaltă i se potrivește.

Antichitatea și Evul Mediu sînt, în timpul istoriei, ceea ce în timpul din pomenita *Recherche* proustiană sînt Combray, Veneția, Balbec, „envahissants et refoulés“ („invadatoare și comprimate“); și orice *revival* istoric verificat poate fi descris prin aceleași cuvinte prin care Proust descrie geneza propriei sale vocații de artist: „Toujours, dans ces résurrections-là, le lieu lointain engendré autour de la sensation commune s'était accouplé

Scanned with OKEN Scanner

un instant, comme un lutteur, au lieu actuel. Toujours le lieu actuel avit été vainqueur; toujours c'était le vaincu qui m'avait paru le plus beau; si beau que j'étais resté en extase sur le pavé inégal comme devant le tasse de thé, cherchant à maintenir aux moments où il apparaissait, à faire réapparaître dès qu'il m'avait échapé, ce Combray, ce Venise, ce Balbec ... " [11].

(„Totdeauna, în aceste renașteri, locul îndepărtat zămislit în jurul senzației comune s-a cuplat o clipă, ca un luptător, cu locul actual. Totdeauna locul actual a fost învingător; totdeauna cel învins mi s-a părut cel mai frumos; atît de frumos încît am rămas în extaz pe caldarîmul denivelat ca înaintea ceștii de ceai, căutînd să menţin, în momentele cînd apărea, să fac să reapară numaidecît după ce mi-au scăpat, acest Combray, această Veneție, acest Balbec ... ").

Acest gest al lui Proust căutător al timpului pierdut, această rămînere a sa în extaz pe caldarîmul denivelat pentru a fixa amintirea unei clipe îndepărtate și a locului ei, Veneția, sau alt extaz al său, înaintea ceștii de ceai al cărei gust, muind în ea un pișcot, îi restituie, făcîndu-l să retrăiască, clipele îndepărtate ale copilăriei: un gest, un extaz care pentru Proust rezumă sensul și valoarea deciziei artistice. Și în ele se află și emblema tuturor revivaliștilor din toate timpurile, extaziați ca protagonistul din *Recherche* în contemplarea unui trecut care se însumează prezentului și apare mai frumos decît el, ba chiar cu propria prezență invadatoare înfrumusețează prezentul. Și fiecare *revival* istoric verificat, în măsura în care vrea să modeleze pe un trecut propriul prezent, din acel trecut făcînd un *trebuie să fie* (adică, față de prezent în datele sale, un *viitor*), confirmă că frumusețea se află în trecut, și că prezentul poate fi frumos atîta vreme, în măsura în care se despoaie, să spunem așa, de negativitatea sa față de trecut și propria noutate se modelează pe perfecțiunea trecutului: reînnoiește trecutul, acel trecut care este trecutul prin excelență, atunci cînd existența umană, și nu numai expresia

Scanned with OKEN Scanner

sa artistică, a atins culmile unei perfecțiuni după aceea pierdute.

Să amintim prima frază cu care Winckelmann, maestrul direct sau indirect al tuturor revivalismelor artistice ale ultimelor două secole, a debutat în 1755 ca scriitor: „Singura cale pentru noi de a deveni mari și, dacă este posibil, de neimitat, este imitarea anticilor ...". Dar însuși conceptul semnificat de această aserțiune a lui Winckelmann avea să fie obiectul, chiar în a doua jumătate a secolului său, criticilor raționaliste care și-au găsit o formulare eficace în unele pagini din *Principi di Architettura Civile* (Principii de arhitectură civilă) de Francesco Milizia, lăudate și amplu citate de Andrea Memmo ca cele mai corespunzătoare concepției estetice al cărei purtător de cuvînt devenise el scriind, în 1787, *Elementi d'Architettura Lodoliana* (Elemente de arhitectură lodoliană), inspirate din raționalismul arhitectonic al lui Fra' Carlo Lodoli: „Grecii și romanii nu ne-au transmis o arhitectură fără pete. După ei ar fi fost nevoie ca noi progrese producătoare de un raționament mai just să fi limpezit defectele lor, o dată cu introducerea criticii asupra operelor lor, și să fi împiedicat faptul ca celebritatea lor să nu dea loc erorii de a uzurpa creditul regulilor [12]. (...) Binevenita reverență, datorată memoriei și lucrărilor strămoșilor noștri, nu trebuie să ne ducă, și ne duce adesea, la un exces de admirație pentru tot ce este antic. Înainte de a-i admira, să se cerceteze, și după o cercetare amănunțită, vom înceta poate să-i admirăm" [13]. *Înainte de a-i admira, să se cerceteze, și după cercetare, vom înceta poate să-i admirăm*: acest principiu formulat de Milizia nu privește numai arhitectura; ci extinde asupra arhitecturii și asupra criticii de arhitectură raționalismul incompatibil cu însăși ideea de *revival*: și nu peste multă vreme, incompatibilitatea între inspirația rațională și cea neoclasică avea să devină motiv de încordare lăuntrică a Revoluției franceze înseși: care, pe de o parte, și-a propus să supună unei critici radicale cultura, instituțiile, deprinderile

Scanned with OKEN Scanner

moștenite de la trecut, reformînd pînă și calendarul după schemele raționale ale sistemului metric decimal, iar pe de altă parte, a depus străduanii în acel revival neoclasic-quiritar al cărui pictor, scenograf, coregraf a fost David ... Și cu privire la acest raționalism, al cărui mod de a concepe filosofic timpul trebuie să-l cercetăm acum, mod antitetic celui subînțeles prin orice *revival*, însuși Milizia ne oferă enunțarea conceptuală într-o altă pagină din *Principi*, acolo unde vorbește despre „acea sănătoasă Filosofie, care nu constă în aplicarea rațiunii la felurite obiecte, asupra cărora poate ea să-și exercite influența", adăugînd că „tot ceea ce ține nu numai de modul nostru de a concepe, ci și de modul nostru de a simți, este adevăratul domeniu al Filosofiei" [14].

Și „aplicarea rațiunii la felurite obiecte asupra cărora poate ea să-și exercite influența" nu se poate să nu semnifice refuzul oricărei exemplarități estetice (cum este de altminteri totdeauna exemplaritate etico-metafizică), în măsura în care precede examenul rațiunii și într-un anume fel o depășește; în timp ce frumusețea care satisface rațiunea extinsă la modul nostru de a simți este cea corespunzătoare modului în care se configurează estetic cerințele prezentului ca atare: în lumina cărora trebuie examinat și criticat orice model, fie chiar numai contemplat de memoria individuală sau propus de acea memorie comună, memoria popoarelor și a generațiilor, cunoscută în genere sub numele de *tradiție* și *istorie*. Orice contemplare de modele anterioare prezentului, capabilă să renască într-un prezent eliberat de propria decadență — și prin urmare toate aceste *revivals* care se întemeiază pe astfel de contemplări — comportă, dimpotrivă, o judecată asupra prezentului și o condamnare a ceea ce în prezent contrazice trecutul, îi respinge și îi condamnă memoria; cu refuzul, de aici decurgînd, a oricărei credințe în construirea unui viitor care să dezvolte prezentul în măsura în care se desprinde de trecut și să treacă la îndepărtarea tuturor vestigiilor trecutului. De aici incompatibilitatea, față de

Scanned with OKEN Scanner

gîndirea raționalistă, a tuturor atitudinilor revivaliste: nu numai cele care în recuperarea formelor unei epoci trecute văd salvarea prezentului și întoarcerea omenirii la frumusețea pierdută, ci și, cu o și mai hotărîtoare motivație, cele care înscriu istoria în eternul prezent al unui arhetip mitic (astfel se explică demitizarea care în mod necesar însoțește orice profesiune de raționalism), ca să nu mai vorbim de cele care identifică arta ca atare cu regăsirea timpului pierdut.

Nu întîmplător estetica și critica rațională (și poeticile corelate), chiar în mod diferit contrazise, pe drept sau pe nedrept, au dat vigoare, în cursul ultimelor decenii, și încă și acum o definesc, rînduielii formale (făcînd să reîntinerească în diferite chipuri raționalismul estetic la vremea lui teoretizat de Milizia, critic al *revivalismului* neoclasicist), au identificat și au combătut inspirația tuturor revivalismelor, calificîndu-le drept *decadente* și *mistice*. Două adjective de o desăvîrșită pertinență, trebuie s-o spunem, dacă prin decadentism înțelegem o interpretare a trecerii timpului ca o decădere în care orice frumusețe se micșorează și dispare, fundament comun al tuturor revivalismelor: care nu atît prezentului ca atare vor să se opună, ci succesiunii care duce cu ea tot ceea ce în lume este încîntător și, în încercarea de a face trecutul să reînvie, ceea ce își propun este o eliberare de distrugere prin labilitatea oricărei frumuseți lumești („Ou sont ils, ou, Vierge souvraine? / Mais ou sont les neiges d'antan?" — „Unde sînt ei, unde Fecioară stăpînă? / Unde sînt zăpezile de altădat'") de atîtea ori deplînse de poeți: de Villon care se întreba unde or fi oare frumoasele femei ale trecutului, „La regne Blanche comme lis / Qui chantoit à voix de seraine, / Berte au grant pié, Bietris, Alis ..." („Regina Blanche ca un crin / Care cînta cu glas de sirenă, / Berta cea cu picior mare, Beatrice, Alice ..."); și înaintea lui Alcuin atunci cînd singur se întreba: „nos miseri, eur te fugitiorum, mundus amamus? / tu fugis a nobis semper ubique ruens ..."

Scanned with OKEN Scanner

„(noi nenorociții, care fugim de tine, de ce iubim lumea? / tu fugi de noi mereu alergînd peste tot") — și tot atît de potrivită este caracterizarea revivalismului ca fundamental mistic, unde prin misticism se înțelege tinderea către o unitate supratemporală care să păstreze în sine multitudinea și felurimea timpurilor, răscumpărînd-o în acea realitate inactuală care este mai reală decît actualitatea (întrucît este *ideală* fără a fi *abstractă*) în care consta timpul regăsit, unitatea dintre *momentul actual* (clipa actuală) și un *moment éloigné* (clipă îndepărtată), în care se identifică arta în esența ei, conform concepției lui Proust: autor care, pe drept cuvînt, a fost caracterizat de toate criticile de fundamentare raționalistă ca decadent sau mistic, sau amîndouă la un loc. Și chiar această incompatibilitate dintre raționalism și revivalism ne ajută să înțelegem în mod filosofic toate aceste *revivals*; cu privire la raționalism, ca și la revivalisme, punînd implicit în evidență modul diferit și opus de a concepe timpul și de a căpăta expresie *în timp* și în fața *timpului*.

Niciodată de fapt nu se va înțelege fundamentarea filosofică comună tuturor acestor *revivals* dacă nu avem mereu în minte faptul că orice *revival* corespunde, sau are grijă să corespundă, unei cerințe, care este chiar cea a timpului regăsit: ale cerinței, prin urmare, de a fundamenta timpul finit, succesiv, al vieții zilnice și al istoriei în transistoricitatea ei, pe un timp infinit, durabil, numai prezență și niciodată absență; timp al repetiției și al eternei reveniri, temporalitate infinită care să cuprindă în sine fiece clipă a temporalității finite și în ea să se reflecteze. Acestei cerințe îi poate corespunde numai o concepție *circulară* a timpului. Circulară și calitativ-intensivă: inadmisibilă, ca atare, din punctul de vedere al raționalismului, a cărui concepție asupra timpului nu poate fi alta decît cea cantitativ-extensivă, al vieții zilnice și al istoriei ca proces continuu verificabil, în care finitatea umană temporală și spațială nu se transcende pe sine, întrucît

Scanned with OKEN Scanner

este finită, în supradiscursiva și autofinalista identificare de sine cu infinitul supratemporal și ultraspațial („e il naufragar m'è dolce in questo mare„ — " și să rătăcesc mi-e drag în astă mare"), ci, folosind instrumental cunoașterea critică a trecutului, construiește pentru ea însăși propriul viitor într-un orizont contrasemnat de discursivitatea și instrumentalitatea cauzalistă.

Această noțiune rectilinie a timpului nu aparține în mod exclusiv raționalismului, deoarece este profesată și de empirism și de pragmatism. Nu însă și de existențialismul lui Heidegger, nici măcar în perioada *Sein und Zeit* (Ființă și timp); unde interpretarea temporalității, dacă are puțin comun cu ciclicitatea de bază a tuturor revivalismelor estetice, și mai puțin are comun cu concepția rectilinie-cantitativă a antimetafizicii radicale; fi-va de ajuns să recitim: „nu este cu putință să facem să coincidă viitorul în mod estetic înțeles, acel «mai tîrziu» datat și semnificativ, cu conceptul vulgarizator de «viitor» în sensul de simplu «acum» nu încă venit și care stă să vină. Tot atît de puțin coincid ființa-stare extatică, acel «atunci» datat și semnificativ, și conceptul de trecut în sensul de «acum» pur și simplu scurs ..." [15]. Și mai puțin încă se poate acorda concepția rectilinie-cantitativă a timpului, implicit profesată de raționalism sau de pragmatism, cu existențialismul primei faze a lui Sartre care, în *L'être et le néant* (Ființa și neantul), a regîndit temporalitatea originară heideggeriană („Avec ce monde transcendant qui se loge dans le devenir infini d'indifférence antihistorique, se constitue précisément comme unité virtuelle d'être la temporalité dite « interne » ou « qualitative », qui est l'objectivation en soi de la temporalité originelle" [16] — „Odată cu această lume transcendentă care stă în devenirea infinită de indiferență antiistorică, se constituie în mod precis ca unitate virtuală de a exista temporalitatea numită « internă » sau « calitativă », care este obiectivarea în sine a temporalității originare"), îndreptățind uneori o cercetare tinzînd să legiti-

Scanned with OKEN Scanner

meze în mod filosofic acele *revivals* ca „ durée psychique“ („durată psihică“), care oscilează în mod perpetuu „entre la multiplicité de juxtaposition et la cohésion absolue du pour-soi ex-statique . . .“ [17] („între multiplicitatea de juxtapunere și coeziunea absolută a sinelui ex-static“).

Cu neputință de epuizat, între altele, ar fi o recaptitulare completă a referirilor filosofice (mai ales de filosofie *poetică*) care, într-un mod sau altul, converg în orice tentativă de a reconstrui concepția timpului pe care se fundamentează toate aceste *revivals*; în care, chiar atunci cînd se prezintă sub aspectul modest al unei simple mode, totodeauna dorința de a-și lua revanșa asupra succesiunii și distructivității sale tinde să se pună în valoare împotriva hegemoniei *actualului* și dorinței de nou ca negare a prezentului și ruptură cu trecutul.

Dacă ne este permis să parafrazăm o frumoasă expresie a lui Anceschi, întorcînd-o pe dos și deturnîndu-i sensul la prima vedere, putem spune, pentru a defini aspirația care stă la temelia oricărei concepții revivaliste: a fi în inima timpului pentru o luptă perpetuă cu propriul timp. Și ar însemna la urma urmelor o întoarcere și o deturnare numai aparentă, întrucît cel ce caută timpul pierdut care stă la temelia tuturor teoriilor privitoare la *revival* și care este, în substanță, un peregrin al infinitului și al eternului, este cel pentru care a fi în inima *timpului* pentru a lupta cu propriul timp este modul cel mai just (și acum voi repeta literă cu literă vorbele lui Anceschi) de „a fi în inima propriului timp pentru o luptă perpetuă cu timpul“ — cu timpul, se înțelege, în măsura în care este succesiunea care ia cu sine: cu timpul liniar, divizibil în atîtea segmente exterioare unul față de altul și putînd fi izolate unul de altul, timp al negării; negare a trecutului în prezent printr-o iminentă negare a prezentului în viitor: care, la rîndul său, în măsura în care existența eului său (ca viitor) coincide cu nonexistența sa ca trecut și prezent, cu negativitatea

Scanned with OKEN Scanner

sa așadar față de trecut (și prin urmare față de prezent care față de viitor este deja un trecut, și prin urmare timp în care ființarea este negare și de aceea este negat), nu poate rămîne dinaintea noastră ca abisul negativității, iminenta nonexistență a ființei care sîntem noi.

De altfel, cine s-a aflat mai mult decît Winckelmann, decît Ruskin, acești stegari ai modernului revivalism, în inima propriului timp? Să ne gîndim: Winckelmann care în timpul său, timpul curtenesc și galant al rococoului, respingea, în 1755, *ornamentele de fațadă*, cele în formă de *scoică*, suprapuse, *picturile goale de conținut*; iar în *Nachahmung der Alten* (Imitația anticilor) formula un mesaj estetic, dar tocmai *pentru că estetic și nu numai estetic*, atît de *încărcat de viitor* în care avea să se recunoască, peste mai bine de treizeci de ani, nici mai mult nici mai puțin decît Revoluția din Franța. Și Ruskin? Să ne gîndim la vehemența cu care în vremuri de încredere nelimitată în viitorul manufacturier și mercantil (purtător, se credea, de justiție și pace și frăție omenească!), Ruskin anatemiza nu numai industria sau un mod de a o „administra", ci însăși matricea sa: tehnologia, și respingea din tehnologie presupusa teoretizare: faustiana identificare a acelui *homo sapiens* cu *homo faber* („Im Anfang war die Tat" — „La început a fost fapta"), care este într-o dependență atît de strînsă, ne dăm acum seama, cu viziunea cantitativ liniară a timpului.

Au putut fi luate în derîdere la vremea lui, ca anacronice prejudecăți ale unui literat, s-ar spune astăzi, complexat, și judecate drept o privire îndărăt, evadînd din propriul timp, ruskianele contemplări ale Evului Mediu gotic și artizanal: dar astăzi, după mai mult de trei sferturi de secol de la moartea lui Ruskin, ne dăm seama cît de plină de viitor era într-adevăr preocuparea inspiratoare a acelor contemplări — pînă acolo, poate, încît actualul *hic Rhodus hic salta* (aici e Rodosul aici să sări) se poate identifica în necesitatea ca scrierile lui Ruskin să fie citite și comentate de învățăceii școlii de sociologie de la Frank-

Scanned with OKEN Scanner

furt. Şi atunci, cine mai mult decît Ruskin, la vremea sa, este indicat pentru o luptă cu timpul? O luptă care pentru a fi biruitoare nu trebuie să se mărginească la a rosti cuvinte care să existe numai în propriul timp (şi ca atare să-şi piardă orice sens cînd va bate ceasul de miez de noapte), ci validitatea viitoare a vorbelor sale să fie asigurată ancorîndu-le în temporalitate ca prezenţă depăşind curgerea timpurilor, curgerea unui timp sau a altuia, către care tind toate aceste *revivals*.

Revivals: tot atîtea moduri ale acelei amintiri îndreptate înainte despre care, în 1843, scria Kierkegaard sub pseudonimul de Constantin Constantius. Şi amintirea îndreptată înainte ...: o manieră de a atesta acea dragoste pentru veşnicie surprinsă în cîntul intitulat *Şapte peceţi* a lui Zarathustra: „Denn ich liebe dich, o Ewigkeit!“ („Căci eu te iubesc, o , Eternitate!“)

Într-adevăr, despre dragostea pentru veşnicie trebuie să vorbim atunci cînd încercăm să lămurim motivaţiile revivalismului: care nu este altceva decît o voinţă de a realiza în artă, dar încredinţînd artei o sarcină metafizică, întoarcerea la care Nietzsche se gîndea scriind, în a treia parte din *Also sprach Zarathustra* (Aşa grăit-a Zarathustra), *Cele şapte peceţi* (*Sau*: *cîntul „da“ şi „amen“*): unde refrenul „De ce te îndrăgesc, o, Veşnicie!“ este totdeauna precedat de constanta interogare a propriei fiinţe doritoare de veşnicie şi de inelul inelelor, inelul întoarcerii: „O wie sollte ich nicht nach der Ewigkeit brünstig sein und nach dem hochzeitlichen Ring der Ringe, — dem Ring der Wiederkunft?“ [18].

A treia parte din *Aşa grăit-a Zarathustra*, centrată tocmai pe tema veşnicei întoarceri (nu mai este nevoie să spunem că aici Nietzsche a preluat motive cunoscute de el prin studii asupra gîndirii greceşti mai vechi), poate fi citită şi în diagonală ca o rezumativă fundamentare teoretică a oricărui posibil revivalism. Este necesar să subliniem, în această privinţă, unele fraze hotărîtoare pentru cercetarea noastră, care să fie citite în necesara lor continuitate: cea care neagă

Scanned with OKEN Scanner

poate fi dintr-o dată tot ceea ce bun și îndrăzneț este în plăcerea adusă existenței („alle guten mutwilligen Dinge springen vor Lust ins Dasein: wie sollten sie das immer nur — einmal tun“) [19] sau cealaltă care mai înainte a descris cum două căi care se despart pe moment, cea a veșniciei trecute și cealaltă a veșniciei viitoare, nu sînt rectilinii, și ca atare constrînse să se contrazică în mod perpetuu, ci revin să se întîlnească; întrucît curbă este linia adevărului, în timp ce linia dreaptă minte, iar timpul însuși este un cerc: „ . . . Diese lange Gasse zurück: die währt eine Ewigkeit. Und jene lange Gasse hinaus — das ist eine andre Ewigkeit. / Sie widersprechen sich, diese Wege; sie stossen sich gerade vor den Kopf — und hier, an diesem Torwege, ist es, wo sie zusammenkommen. Der Name des Torwegs steht oben geschrieben: « Augenblick » /Aber wer einen von ihnen weiter ginge — und immer ferner: glaubst du / . . . / dass diese Wege sich ewig widersprechen? / . . . / Alles Gerade lügt. / . . . / Alle Wahrheit ist Krumweg, die Zeit selber ist ein Kreis“ [20]. *Timpul este un cerc.* Și dacă timpul este un cerc, atunci tot ce se poate întîmpla cu orice lucru trebuie să se mai fi întîmplat odată — o propoziție care cere să fie răsturnată, chiar în sensul unui *revival*: tot ceea ce s-a întîmplat o dată cu orice lucru trebuie să se întîmple din nou; pentru că tocmai în acest s-a întîmplat ceea ce se poate întîmpla, și trebuie să se întîmple ceea ce poate s-a întîmplat, dragostea pentru veșnicie celebrează cununia binecuvîntată de inelul tuturor inelelor, inelul întoarcerii. Toți știu cîtă și ce atenție au arătat învățații cei mai de seamă, de la Jaspers (1936) la italianul Paci (1953), acelei „Wiederkunft“ a lui Nietzsche și eventualei sale afinități cu amintirea kierkegaardiană înainte ca traducerile germane, cărora li se datorește răspîndirea gîndirii și operei gînditorului danez, să ne fi ajutat să o cunoaștem denumind-o „Wiederholung“, „Repetiția“ — și se pare că ar fi mai de acord cu textul danez cuvîntul italian „ripresa“ („reluare“), care este

Scanned with OKEN Scanner

totodată și o traducere literală a englezescului *revival*; în această privință este de mare preț ceea ce scrie referitor la eseul *Gjentagelse* (*La ripresa*) de Constantin Constantinus, Cornelio Fabro, traducător și exeget de necontestat al lui Kierkegaard: „ ... care privește viitorul sau posibilitatea de a o redobîndi pe Regină pe un alt plan, desigur diferit, dar totdeauna în timp, întrucît credința speră chiar și pentru astă lume“ [21].

Exact acesta este sensul tuturor *revivals*-urilor, o speranță pentru această lume și în această lume: speranța care acționînd în căutarea timpului pierdut (deoarece acum am căzut de acord că a face să renască un stil și un gust, forma estetică a unei civilizații trecute, este un mod de a căuta timpul pierdut și de a-l găsi) ne oferă o revanșă împotriva succesivității timpului și împotriva morții de care aceasta este însoțită. O recîștigare a veșniciei nu în afară și dincolo de lume și deasupra timpului, ci în lume și în timp. Într-un timp care se repetă întrucît este conceput ca un cerc și nu ca o linie dreaptă; și repetîndu-se se reînnoiește fără a se nega; întrucît se reînnoiește, mereu identic cu sine însuși, pentru că identitatea sa coincide cu noutatea fiecărei clipe ale sale; și întrucît se repetă, mereu diferit *în* sine însuși (nu *de* sine însuși, pentru că în acest caz diversitatea ar însemna negație și nu afirmație; distrugere și nu conservare), diversitatea sa fiind diversitatea repetării sale de fiecare dată pe un plan diferit, *diversitate a-și-în-identitate* așa cum identitatea este *identitate în-și-a-diversității*.

De-a lungul drumului ce duce către această concepție a timpului am întîlnit, în lucrările tîrzii ale lui Kierkegaard și Nietzsche — și vom putea întîlni filosofi cît se poate de deosebiți de Kierkegaard și de Nietzsche: cardinalul Cusanus, cu concepția sa despre veșnicie ca cerc, și pînă și italianul Vico, a cărui concepție ciclică a istoriei, devenită loc comun prin prea abuziv folosita formulă de *corsi* și *ricorsi*, se fundamentează în mod implicit pe o metafizică a timpului circular

Scanned with OKEN Scanner

configurat, cum circular se configurează timpul tuturor *revivals*-urilor; care tocmai în circularitatea sa tăgăduieşte conceptul de ireversibil la care fac apel toate concepţiile rectilinii-diagonale ale timpului: cea a unei linearităţi ascendente, optimiste, profesate de progresism (în dublul său veşmînt: tehnologico-managerial, la conservatori; şi istoricisto-dialectic, la revoluţionari), nu mai puţin decît cealaltă a unei linearităţi pesimisto-descendente, pe care o profesează nihiliştii absoluţi, pentru care timpul vieţii şi timpul istoriei sînt cădere iremediabilă, surghiun fără repatriere, marş forţat către Nimic. Şi dacă concepţia lineară a timpului, fie ea ascendentă sau descendentă, presupune o autofundamentare a finităţii şi negarea veşniciei, trebuie cu toate acestea să spunem că în fiecare *revival* este subînţeleasă unitatea finitului şi a infinitului care se configurează temporal ca o clipă pe care, plecînd de la o faimoasă definiţie ce se poate citi în *Parmenide* a lui Platon (clipa ca ceva ce se află între mişcare şi imobilitate), a gîndit-o totdeauna platonismul tuturor epocilor: pentru care timpul, în fiecare clipă a sa, este finit în măsura în care participă la mişcare, cîtă vreme este infinit în măsura în care participă la imobilitate (chiar şi antiplatonicianul Nietzsche, cu teoria sa asupra clipei ca punct de unde se despart pentru a se întoarce la el cele două eternităţi: a trecutului şi a viitorului, era poate mai substanţial platonician decît ar fi fost el dispus să admită ...); şi în măsura în care este totodată mişcare a clipelor şi imobilitate a lor, timpul poate fi foarte bine numit, conform definiţiei din Timeu, imagine mobilă a veşniciei — toţi ştiu dealtminteri că unele definiţii formulate de Platon au fost rupte de contextul lor istoric originar şi au străbătut istoria gîndirii încărcîndu-se cu tot mai noi semnificaţii ...

Inevitabil este aici conflictul între *Revival* şi *Avangardă* — mult mai uşor de împăcat între ele decît Avangardă şi Tradiţie, temporalitatea tradiţionaliştilor fiind la fel de rectilinie ca cea

Scanned with OKEN Scanner

a avangardiștilor: o linie dreaptă care nu este nici ascendentă și nici măcar descendentă, dar se prelungește la nesfîrșit, fără să se întoarcă niciodată în cerc asupra ei însăși, pentru că nu are nevoie de întoarceri, fiind în esența sa totdeauna identică sieși, netolerînd nici o noutate, astfel încît în ceea ce o privește, odată ce a fost totul spus, este substanțial inutil orice cuvînt care s-ar rosti, și în artă, ca și în gîndire. Nu altminteri, temporalitatea avangardiștilor, și ea rectilinie, se prelungește la nesfîrșit, într-un sens care nu suportă nici un fel de permanență; și este socotită ascendentă numai deoarece cursul său este conceput în asemenea mod încît orice punct este în el o negație a tuturor celor care îl preced; astfel că ultimul care vorbește are dreptate numai pentru acest fapt, adică de a fi ultimul care vorbește; dar dreptatea lui este numai aparentă, pentru că mîine va fi negată de un altul, care va avea dreptate, și el tot numai pentru că va fi fost ultimul care a vorbit și va avea dreptate numai pînă cînd un altul nu va fi vorbit încă la rîndul lui, obligînd ascultătorii, cititorii, observatorii la acea trudă de Sisif cunoscută în genere sub numele de *aducere la zi*. Istoria mișcărilor de avangardă care s-au succedat în secolul nostru este un exemplu de temporalitate rectilinie, a cărei înaintare este pură negație — nu mai puțin exemplară este istoria tuturor replicilor sau reacțiilor tradiționaliste care au crezut că se opun mișcărilor de avangardă, sau că le resping, pur și simplu răsturnîndu-le doar supozițiile; astfel că pentru ele, cu adevărat, ultimul care vorbește nu are dreptate, pentru singurul fapt că este ultimul care vorbește; dar fiecare din cei care l-au precedat are dreptate numai în măsura în care ceea ce spune el este, pentru noi, o vorbă deja spusă: și riscă să nu aibă dreptate, ba chiar nu are fără nici un fel de îndoială, întrucît vorbele sale, în momentul în care au fost rostite, nu mai fuseseră încă rostite; și așa mai departe parcurgînd de-andoaselea o temporalitate

Scanned with OKEN Scanner

rectilinie care tocmai pentru că se bazează astfel pe negaţie şi nu cunoaşte acea întoarcere la sine, care este totodată noutate şi permanenţă în care se definesc aspiraţiile tuturor mişcărilor revivaliste: a căror opoziţie la tradiţionalisme oricum configurate nu este mai fermă decît înverşunarea lor faţă de mişcările de avangardă.

Este destul de instructiv, aşadar, să constatăm cum fie avangardismul, fie tradiţionalismul, şi destul de des, încearcă să scape de respectivele lor dificultăţi în mod implicit configurîndu-se, la rîndul lor, ca *revivals*; *reluări*, în sensul kierkegaardian, de poetici afirmate într-un trecut care este răsturnat în viitor: tăgăduind astfel, fie că vreţi fie că nu, orice concepţie lineară a timpului; fie ea cea ascendentă, sau presupusă ca atare, a avangardiştilor, fie cea substanţial autonegatoare a tradiţionaliştilor. S-ar spune aproape că unii atrag atenţia, în secret, că noutatea absolută, fără precedent, nu se poate să nu se recunoască întemeiată pe nimic şi astfel să pornească împotriva destinului acelui personaj care în *Demonii* lui Dostoievski poartă numele de inginer Kirilov — şi că alţii ar avea un soi de presentiment al faptului că dacă într-adevăr totul a fost spus şi totul a fost făcut o dată pentru totdeauna, într-adevăr pentru artă ar trebui să bată clopotele de moarte şi artiştilor nedispuşi să se sinucidă nu le-ar rămîne decît gestul lui Origene. De aici neîntreruptele recuperări, *revivals* de care sînt pline cronicile acestor ultimi ani (şi nu prea rar acelaşi trecut este simultan trezit la viaţă, sau simultan se încearcă să fie trezit de grupări opuse şi cu ţeluri opuse). Lucru care ar confirma importanţa şi frecvenţa fenomenelor precum cele de *revival*; iar cel care şi-a dat silinţa să-l înţeleagă în toată complexitatea sa, şi cu o răbdare plină de tenacitate a săpat sperînd să-i scoată la lumină fundamentul filosofic, ar putea să nutrească speranţa că osteneala nu i-a fost, poate, cu totul zadarnică.

Scanned with OKEN Scanner

[1] Vezi Friedrich Heer, *Europäische Geistesgeschichte* (Istoria spirituală europeană), Stuttgart, Kohlhammer, 1953, p. 563.

[2] Vezi Erich Przywara, *Hölderlin*, Nürnberg, Gluck und Lutz, 1949, p. 49, 116, 127 passim.

[3] John Ruskin, *La Bibbia d'Amiens* (Biblia de la Amiens), trad. ital. de Salvatore Quasimodo, Milano, Bompiani, 1946, p. 269.

[4] Din: *Goethes Briefwechsel mit einem Kinde* (Corespondența lui Goethe cu un copil), în: Wilhelm Waetzoldt, *Deutsche Kunstwerke beschrieben von deutschen Dichtern* (Opere de artă germane descrise de poeți germani), Wiesbaden, Dieterichsche Verlagsbuchhandlung, 1948, p. 113.

[5] *I quattro libri dell'architettura* (Cele patru cărți ale arhitecturii), Veneția, 1570, p. 5.

[6] *Ibidem*.

[7] *Il Verri*, a. V, nr. 2, iunie 1973.

[8] *A la recherche du temps perdu — Le temps retrouvé* (În căutarea timpului pierdut — Timpul regăsit), ed. cit., III, p. 872—873. Și să citim acum: Luigi Magnani, *La musica in Proust* (Muzica la Proust), Torino, Einaudi, 1978, p. 8: „...acel timp adevărat, spre care sufletul aspiră să transcadă, în care cu bucurie se recunoaște cînd timpul existențial se întrerupe și clipa sensibilă îl introduce în prezentul spiritual...".
A se vedea și p. 123, passim.

[9] *A la recherche du temps perdu — Le temps retrouvé*, ed. cit., III, cit. p. 888.

[10] *Idem*, p. 871.

[11] *Idem*, p. 874—875. Și privitor la *memoria proustiană ca prezență ontologică*, a se vedea: Renata Palma, *Due Venezie, due tempi* (Două Veneții, două timpuri), în: *Ateneo Veneto*, Veneția, 1975, p. 114—115.

[12] *Principi di Architettura Civile* de Francesco Milizia, ed. III-a venetă, Bassano, Remondini, 1813, vol. I, p. 20. A se vedea și Andrea Memmo, *Elementi d'Architettura Lodoliana*, Zara, 1834, vol. I, p. 339 ș.u.

[13] *Idem*, p. 40.

[14] *Idem*, p. 24.

[15] Martin Heidegger, *Essere e tempo* (Ființă și timp), trad. ital. de Pietro Chiodi, Milano, Longanesi, 1970, p. 634—635.

[16] Jean-Paul Sartre, *L'etre et le néant*, Paris, Gallimard, 1943, p. 218.

[17] *Ibidem*.

[18] În: Nietzsche, *Werke* (Opere), îngrijire de Karl Schlechta, München, Hauser Verlag, 1955, II, p. 473. Trad. ital. de Mazzino Montinari, Milano, Adelphi (1968), 1976, vol. II, p. 279: „...cum n-ar trebui să doresc veșniciei și nupțialului inel al inelelor — inelul întoarcerii".

Scanned with OKEN Scanner

Singulară reminiscență hegeliană, aici, „Ring der Ringe". Hegel vorbise, în concluzia la *Știința Logicii*, de un „Kreis der Kreise", cerc al cercurilor.

[19] *Idem*, p. 423, după trad. cit., p. 211: „...toate lucrurile bune și pline de îndîrjire se înalță cu voluptate în existență: ca și cum ar putea să facă asta totdeauna și numai o dată!...".

[20] *Idem*, p. 408, după trad. cit., p. 191: „Această lungă cale /pînă la poartă / și înapoi: durează o veșnicie? acea lungă cale / pînă la poartă / și înainte — este o altă veșnicie. Se contrazic, pe rînd, aceste cărări; își bat capetele una de alta! și aici, la această poartă pe unde pot trece care, ele converg. Sus stă scris numele porții: « clipă ». Dar cine parcurge una din două — mereu mai înainte și mereu mai departe: crezi tu /.../ că aceste cărări se contrazic în veșnicie? Toate lucrurile drepte mint... /.../ ...Orice adevăr este reversibil, timpul însuși e un cerc...".

[21] În: Sören Kierkegaard, *Opere*, Florența, Sansoni, 1972, p. 4.

Scanned with OKEN Scanner

NOTE DESPRE TIMPUL POEZIEI

Temporalitatea poeziei, din punct de vedere filosofic, trebuie investigată în mai multe direcții, întrucît poezia, orice poezie, *este în timp* și totodată *are timpul* — și verbul *a avea* trebuie luat aici în cel mai riguros sens posesiv, astfel că a spune că orice poezie are timpul, posedă timpul, echivalează cu a spune că orice poezie, care să fie cu adevărat astfel, se temporalizează pe sine însăși în sensul unei forme temporale proprie sieși, temporalitate care are în sine propriul ritm și propria măsură: cu un început al său propriu, la care este totdeauna posibilă, ba chiar obligatorie, întoarcerea; și cu un sfîrșit propriu sieși, care nu este niciodată conclusiv, pentru că în el culminează o experiență mereu reînnoitoare. Este însă necesar să adăugăm că această temporalitate internă a poeziei, temporalitate neconsumabilă și autosuficientă, este inclusă la rîndul ei în alte dimensiuni temporale, care sînt timpul vieții (și prin viață înțelegem aici viața individuală; cea în care orice poezie constituie un eveniment caracterizator) și timpul istoriei: al acelei istorii în care și de la care se naște poezia, dar nu pentru a o urma, deși pentru a o străbate și pentru a o înfrunta într-un anume fel, propunînd mereu propria sa existență trecută ca prezență cu valoare și pentru viitor. Și trebuie să adăugăm că timpul poeziei, în autosuficiența sa care nu cunoaște consum, în existența

Scanned with OKEN Scanner

sa ca timp care nu trece, chiar fiind inclus în temporalităţile vieţii şi ale istoriei, este inclus în maniera sa proprie: ca o oglindă care este într-o cameră, dar o reflectă în sine; dimpotrivă: ca un sistem de oglinzi contrapuse, care, oglindindu-se una în alta, se reflectă, totodată, fiecare pe sine şi tot ce se află între ea şi cealaltă, încît devin formă infinitizînd ambientul finit de care sînt conţinute. Cine cunoaşte unele interioare settecenteşti, salonul oval din Palatul Soubise din Paris, sau sala rotundă din micul castel de vînătoare pe care electorul Karl Albert din Bavaria l-a construit în onoarea soţiei sale Amalia în centrul parcului de la Nympheburg de lîngă München, ştie ce vrem să spunem atunci cînd spunem că temporalitatea reversibilă a oricărei poezii, care poate deveni ea însăşi fapt prin lecturile incluse în timpul vieţii — ca să fim mai exacţi: în timpul *unei* vieţi — prin fiecare din aceste deveniri-fapt (care temporalizează poezia ca poezie trăită, incluzînd-o cu întreaga sa temporalitate proprie în temporalitatea finită a acelei vieţi singulare) reflectă întreaga viaţă în care este adusă; şi o dată cu viaţa reflectă toate celelalte deveniri-fapt proprii în chiar aceeaşi viaţă singulară şi finită. Viaţa se găseşte oglindită de fiecare dată împreună cu toate celelalte oglindiri ale sale; şi în această oglindire a sa, multiplicîndu-se ca diverse deveniri-fapt ale temporalităţii poetice pe care ea o include în sine, îşi dă seama că este de două ori transmutată, cu întreaga ei finitate, într-o temporalitate infinită, care este tocmai temporalitatea poeziei, infinită chiar în existenţa ei inclusă, delimitată de ireversibilitatea care o sustrage alteraţiilor şi consumului temporalităţii trăinde şi finite. Acelei temporalităţi trăinde şi trăite (finite) în care temporalitatea poezici este inclusă nici mai mult nici mai puţin aşa cum suprafaţa spaţială a oglinzilor este inclusă în spaţiul finit al unui salon sau odăi sau băi; exact aşa cum spaţiul oglinzii include în sine spaţiul ambiental, şi astfel îi deschide finitatea, dublînd-o, şi redînd-o, dublată, oglinzii care-i stă dinainte; care,

Scanned with OKEN Scanner

la rîndul său, o restituie apoi reprimind-o: într-o multiplicare căreia cel mai bine i s-ar potrivi substantivul recompus de la verbul *infinitiplica*, nu o dată folosit de Leibniz — a cărui filosofie, fie spus în treacăt, cu veşnica sa revenire la metafora oglinzilor, trebuie reţinută avînd nu numai un singur raport de a da şi a avea cu gustul barocului tîrziu şi apoi cu rococoul ambientelor interioare a căror finitate era făcută infinită de oglinzi aşezate faţă în faţă ... Infinitiplicare, aşadar, a timpului vieţii (unde este timpul poeziei) în timpul oglindindu-se în veşnicele deveniri-fapt ale temporalităţii poetice de-a lungul unei temporalităţi trăite — infinitiplicare pe care am putea să o definim şi cu o metaforă non filosofică, la originea sa, dar mai exact, poetică, recurgînd la un foarte cunoscut fragment din *Commedia* lui Dante: la acea terţină din Paradis, cîntul XXVIII, unde despre scînteierea corurilor angelice se spune că „Pîrjolul său urma fiece scînteie; / şi erau atîtea, încît numărul lor / mai mult decît zarurile se înmia".

Orice lectură a unei poezii, de fapt, oglindind toate celelalte lecturi care sînt *în* temporalitatea trăită de care ea este conţinută (lecturi care, la rîndul lor oglindesc în sine, infinitizînd-o, aceeaşi temporalitate), se multiplică la nesfîrşit în chiar interiorul lor, realizînd astfel paradoxul unei temporalităţi cuprinse între limitele unui început şi ale unui sfîrşit (o temporalitate, adică, limitată) care chiar în interiorul propriei limite reflectă în sine şi infinitizează temporalitatea cea mai amplă, limitată şi ea de propriul început şi de propriul sfîrşit, între care se găseşte inclusă: temporalitatea unei vieţi individuale. Este paradoxul pe care îl putem verifica în orice lectură a unei poezii: paradoxul unui eveniment care este în timp, dar include în sine timpul în care se găseşte; şi reflectîndu-l între limitele propriei extensii temporale, îl contrage cantitativ, dar îl lărgeşte calitativ: eliberîndu-l astfel de finitatea sa, ducîndu-l deasupra începutului şi sfîrşitului; care pentru timpul vieţii, al vieţii, repetăm, indivi-

Scanned with OKEN Scanner

duale, sînt ireversibile (exact contrar, în timpul poeziei) și coincid cu nașterea și moartea. Putem lua act atunci (și astfel ne vom apropia de inteligența timpului intern poeziei și de valoarea sa reprezentativă față de absoluta temporalitate a existenței) de faptul că asemenea timpului poeziei, extensiv minor față de timpul vieții, poate să contragă în sine și să extindă timpul în mod extensiv major al vieții, și să-l facă infinit tocmai pentru că îl contrage și îl extinde, deoarece el este ontologic eterogen, prin calitate, față de timpul vieții: calitatea ontologică a acestuia din urmă coincizînd cu ireversibilitatea cursului său — și prin urmare definibil ca mortalitate — în timp ce calitatea timpului poeziei coincide cu absoluta sa reversabilitate, și într-atît încît despre ea se poate spune, parafrazînd liber o bine cunoscută imagine a lui Eliot, că în începutul său se găsește sfîrșitul său, și în sfîrșitul său începutul său — și dacă vrem vom putea extinde la definiția timpului poeziei circularitatea despre care Cusanus spunea că este figura geometrică a eternității, tocmai pentru că în ea orice punct este totodată început și sfîrșit, punct de plecare și punct de sosire.

Vrem prin urmare să spunem (pe deplin conștienți afirmînd, cu privire la metaforele geometrice, că orice metaforă este, ca atare, o simplă aproximare) că timpul vieții este rectiliniu, în timp ce timpul poeziei este circular? Ar fi un mod de rezolva aparenta paradoxalitate a afirmației conform căreia timpul poeziei extinde în sine, reflectîndu-l prin contracție, timpul vieții în care el se găsește inclus așa cum o extensie minoră se găsește inclusă într-o extensie cantitativ mai mare — nu însă fără ca din această afirmației să genereze un paradox ulterior: conform căruia temporalitatea vieții, care nu scapă de limitele ireversibile ale nașterii proprii și ale morții proprii, ar fi o temporalitate *deschisă*: în timp ce temporalitatea poeziei, reversibilă în sine însăși, și prin urmare astfel încît început și sfîrșit coincid în ea, ar fi o temporalitate *închisă*. Dar de această continuă

Scanned with OKEN Scanner

generare de paradoxuri, sau de aserțiuni care au întru totul aerul paradoxului, putem scăpa dacă observăm mai îndeaproape radicala eterogenitate ontologică a timpului poeziei și a timpului vieții, și ne vom da seama că timpul poeziei este minor din punct de vedere extensiv (după cantitate adică) față de timpul vieții, și prin asta se găsește inclus în el ca un eveniment; dar în schimb este mai mare din punct de vedere intensiv decît timpul vieții: astfel că, față de calitate, timpul poeziei este cel care include în sine timpul vieții.

Trebuie să constatăm în acest punct că timpul poeziei, fiind minor din punct de vedere extensiv față de timpul vieții, este depășit în ordinea temporalizării ca temporaneitate, succesiune care începe și sfîrșește; în timp ce în ordinea temporalizării ca temporalitate al cărui început și sfîrșit este și o durată, o perpetuă reînnoire a începutului în sfîrșit, fără consum, timpul vieții este cel depășit de timpul poeziei: care este din punct de vedere extensiv, calitativ adică, mai mare față de timpul vieții, tocmai pentru că el temporalizează existența în sensul unei temporalități nonsuccesive, în mod radical diferită de temporalitatea succesivă a vieții. Diferența între timpul poeziei și timpul vieții din punct de vedere filosofic (fie al unei filosofii non-analitice și non-pozitive; să spunem chiar: al unei filosofii astăzi *démodée*, care în mod conștient își atribuie responsabilitatea propiei existențe *out* față de actualitate) trebuie așadar considerată ca un caz particular al diversității interne în însuși actul de temporalizare al existenței, în măsura în care este totodată temporalitate permanentă și temporalitate succesivă; și pentru propria integritate cere ca permanența să se extindă în succesiune și succesiunea să se contragă în durată. Fără să ne adîncim într-o cercetare specială a convertirii perpetue a succesiunii în durată și a duratei în succesiune (care ne-ar duce mult prea departe de tema specifică pe care ne-am angajat s-o tratăm aici, adică de studierea simbolismului timpului poeziei), putem spune, în acest punct, că poezia este în viață ca

Scanned with OKEN Scanner

durată în succesiune, și prin urmare ca o extindere a temporalității în temporaneitate; în timp ce viața în poezie este ca o contragere a *succesiunii în durată*, și prin urmare cu acea oglindire a vieții finite în infinitul poeziei, care înalță viața chiar deasupra propriei sale finități.

Poezie în viață, viață în poezie. Tema cercetării devine aici destul de dureroasă, atinge cele mai sensibile terminații ale sistemului nostru nervos, dacă este adevărat, cum este adevărat, că a spune *poezie în viață* înseamnă a revendica, fapt imposibil de înlăturat, cerința ca în viață, în orice viață și în întreaga viață, să fie prezentă și activă poezia — și nu este nevoie să demonstrăm că faptul de a fi necesară poezia în orice viață și în întreaga viață nu poate să nu excludă, chiar în ceea ce privește autotemporalizarea poeziei ca un mod de a temporaliza permanența existenței, o fixitate și o imobilitate în sine a poeziei, rituala sa repetare împotriva oricărei posibile mutații. Știm toate aceste lucruri; și faptul că le știm ne obligă la o disponibilitate în virtutea căreia temporalitatea calitativ diferită a poeziei față de viață nu este un dat dobîndit la plecare, ci este continuu revendicată în interiorul dispersiunii pe care ea o suferă în a deveni poezie trăitoare și trăită, dusă ca întîmplare între alte întîmplări, în interiorul temporaneității: care, ca viață, începe și sfîrșește fără a se repeta. Și știm că această revendicare se poate găsi în unele cazuri la strîmtoare, silită să se măsoare cu o devenire în fapt care are poezie și experiența noastră din aceste luni și acești ani, pînă la negarea de sine: într-o poetică a antipoeziei care reprezintă extrema și deficitara ulteriorizare a exigenței unei poezii care în mod deliberat renunță la propria temporalitate permanentă și o dizolvă în temporaneitatea trecătoare și efemeră a vieții. Poezie-antipoezie ca nulul și neavenitul *happening* al unei temporaneități autocelebrîndu-se în propria-i existență caducă și muritoare; poezie care repetă în sine sinuciderea inginerului dostoievskian Kirilov, care își provoacă moartea

Scanned with OKEN Scanner

singur pentru a revendica propria-i întemeiere în nimic, și primatul nimicului față de Existență...

Însăși conștiința acestei primejdii pe care o riscă poezia atunci cînd din dragoste de viață sfîrșește prin a-și atribui sieși efemerul vieții, acea mortalitate de care datoria ei este să salveze viața, ne obligă să reflectăm (voi parafraza aici o afirmație a lui Anceschi privitoare la poezia *vieții* și viața *poeziei*) la imposibilitatea de a se oferi *poezie în viață* fără *viață în poezie*: adică fără ca temporalitatea vieții să răscumpere și să se reintegreze ea însăși în temporalitatea ontologic diferită a poeziei. Răscumpărare, reintegrare a timpului vieții: înseamnă recuperare a temporalității trăitoare și trăite în interiorul unei temporalități diferite; în interiorul, spunem, unei temporalități non-temporane, în care existența se temporalizează numai din punct de vedere calitativ (adică prin intensiunea care conservă trecutul în prezent, răsturnînd viitorul în așa fel încît în el același prezent să se constituie ca trecut) și nu din punct de vedere cantitativ; nu prin acea extensiune, trebuie să spunem, în care trecut, prezent și viitor să fie reciproc extrinseci și pe rînd să se excludă, configurîndu-se fiecare ca negație a celorlalte. Amintirea paginilor pe care Augustin le-a închinat timpului în *Confesiuni* — și de unde, într-un fel sau altul, derivă orice metafizică a timpului — este inevitabilă, în acest punct, așa cum inevitabilă este trimiterea la precedentul platonician al acelor pagini augustiniene întru definirea timpului ca imagine mobilă a eternității. Și a sosit acum clipa să spunem că simbolismul poetic al timpului se referă chiar la această temporalizare augustiniano-platoniciană a existenței, în care orice *timp pierdut* se configurează ca un *timp regăsit*: nu fără ambivalența, o dată ce timpul poeziei este adus în viață, a acelui *temps retrouvé* cum ni-l prezintă Proust (un alt nume obligatoriu în acest loc) cu dramaticele sale trimiteri la *aproape* și la *departe* ...

Scanned with OKEN Scanner

A aduce în viață timpul poeziei înseamnă de fapt a pune față în față caducitatea vieții, existența sa efemeră și de aceea supusă la dispariție și consum, cu incoruptibila imagine pe care a fixat-o cu privire la ea poezia, atunci cînd, oglindind în sine efemerul vieții, o face astfel încît efemerul însuși încetează de a mai fi ca atare: într-o transmutare de la temporalitatea trăitoare și trăită la temporalitatea contemplantă și autocontemplantă, în care este eliberată nemijlocirea corporală a trăitorului, coruptibila sa carne. Eliberată, dar nu anihilată ca în moarte: pentru că ea își supraviețuiește sieși și se perpetuează identică sieși dincolo de propria-i pieire; astfel că viața reevaluată și saturată de semn moare pentru a renaște ca poezie: și în timpul poeziei, care este mai mult și mai puțin totodată decît timpul vieții, identifică întreg prezentul său, întreg trecutul său, întreg viitorul său. Prezentul ca prezență a trecutului și a viitorului: memorie și așteptare, în care se domolesc pasiunile trăitorului; și durerile, nostalgiile, înseși regretele și remușcările devin obiect de contemplare care fac dulce amarul, amărînd și orice dulceață eventuală; așa cum groaza și speranța, oglindite și contemplate ca viitor-în-prezent, se schimbă în miere și fiere, ajutîndu-ne, în contemplație, să le înfruntăm pe unele și să le moderăm pe celelalte. Prezentul ca prezență a trecutului și a viitorului: dar și viitorul ca un a fi viitor al trecutului și al prezentului, întrucît și el este, potențial, trecutul viitorului care stă în față noastră. A fi viitor, viitorime, aș fi gata să spun, ca valoare a trecutului, deoarece calitatea sa nu secătuiește prin extensivitatea cantitativă a existenței sale acum consumate; ci dimpotrivă, se perpetuează în fața noastră ca un fundament ce dă sens prezentului și condiționează calitativ același viitor — această valoare a trecutului ca viitor este și o valoare care ne asigură cu privire la viitorimea prezentului; și depune garanție că îndrăgitul astăzi, astăzi în care zi de zi se închide cu totul existența vieții noastre, nu este o sumă de întîm-

Scanned with OKEN Scanner

plări trecătoare destinate să se întoarcă la nimicul din care provin, ci este „prezență" destinată să califice prin sine zilele care îi vor urma: în interiorul cărora se va conserva, ca memorie felurit colorată, o urzeală de suavități celeste și de cumplite amărăciuni. Viitorime a trecutului și a prezentului. Dar ar fi incompletă în sine însăși dacă nu s-ar ulterioriza în configurarea viitorului însuși nu numai a prezentului care din sine îl nutrește, ca fiind chiar de acum, după calitate, acel trecut care extensiv și cantitativ va trebui să devină totuși: cu deosebirea, însă, că trecutul extensiunii și al cantității este non-existența prezentului ca prezent, a viitorului ca viitor (o non-existență mai mult); în timp ce trecutul calității este succesivitatea viitorului față de prezentul de astăzi, atunci cînd acesta se proiectează dincolo de viitor, tîrîndu-l cu sine ca un trecut: acea succesivitate care garantează viitorul de azi ca irevocabil potențial; în așteptarea, să spunem, a verificării sale: o verificare, trebuie spus, care nu este încă ușor de dovedit sau de programat științific, după presupunerile așa-numiților futurologi, care ar vrea să suprime din temporalitatea trăită neprevăzutul și surprinzătorul din acel *nu-încă*, reducînd viitorul la un trecut gata împlinit pentru totdeauna: consumînd viitorul, s-ar putea spune, în plata și plictisitoarea perspectivă a unei realități în întregime științificabilă, pe planul cunoașterii, ca și pe cel al vorbirii.

Această temporalizare permanentă a existenței, temporalitate calitativă a cărei existență trecută este coextensivă existenței sale viitoare, în totala prezență incluzînd în sine viitorul ca trecut, este temporalizarea din care poezia, în forma sa temporală internă, în specifica sa temporalitate, oferă pentru noi simbolul cel mai complet: al formei poetice ca atare, fiind așa cum s-a spus, constituirea sa ca formă temporal reversibilă; constituirea sa ca formă temporală proprie, deși reversibilă, și reversibilă în sensul unei totale coextensivități, în ea, a viitorului și a trecutului;

Scanned with OKEN Scanner

a întregului viitor ca prezent și a întregului trecut fiind la rîndul său prezent. Și acest simbolism formal al poeziei, cu reprezentare simbolică a temporalității calitative și neextinse, este latura pe care trebuie acum s-o cercetăm printr-o examinare a *timpului poeziei* ca *timp în poezie*: nu ca subiect al unei rostiri poetice, ci ca model formal al întregii poezii, prin constituirea sa ca formă necesară a temporalizării existenței.

În acest punct trebuie să plecăm fie și de la o provizorie și aproximativă definiție a poeziei: care, pentru partea care ne privește aici, este o denumire pe care o poartă timpul vieții, ca timp al lucrului numit, de a se oglindi în timpul cuvîntului, deoarece acesta este modelat în așa fel încît să constituie prin sine acea temporalizare permanentă a existenței în care a versifica reconduce, reintegrînd-o, trecătoarea temporalitate a vieții. Vom spune atunci că în poezie, oricum s-ar comporta ea cît este în viață, și prin urmare poezia trăitoare și trăită, nu cuvintele se referă la semnificațiile lor (și nici măcar nu trăiesc ca semne indiferente și străine, la un nivel diferit de cel al semnificațiilor), ci ceea ce este semnificat trece în cuvînt, și în cuvînt moare și reînvie în același fel ca bobul de grîu din parabola evanghelică: moare în sine însuși și renaște prin cuvînt, metamorfozat în cuvînt care *nu semnifică*, *ci este* ceea ce el denumește, întrucît l-a transmutat din temporaneitatea efemeră a succesiunii în temporalitatea permanentă în care prezent și trecut și viitor sînt în mod global coextensive, și nu mai există acolo nici urmă de moarte, nici de consum; de acel consum care înseamnă moartea comercializată, ca să spunem așa, și industrializată: moarte produsă în serie, conform bunelor reguli ale civilizației tehnologice.

Schema temporală a poeziei ca atare este exact această temporalizare a cuvîntului care, temporalizîndu-se el însuși în modurile unei temporalități non-tranzitorii, temporlizează în sine existența; și restituie existenței, temporalității existenței, temporanul vieții sustras nimicului

Scanned with OKEN Scanner

simplei sale întîmplări. Și tocmai această dăinuire a cuvintelor luate separat, reflectarea lor și apelurile lor unul la altul, definește și caracterizează timpul poeziei ca un timp în care orice vocabulă are valențe ce trec peste funcția lor în vorbire; și de aceea nu dispare, odată epuizată funcția ei logico-gramaticală, ci durează în mod coextensiv, în virtutea unei legături care o unește cu toate celelalalte vocabule, în așa fel încît în fiecare din ele sînt toate prezente: partea pe care fiecare vocabulă o exercită în contextul poetic fiind ca atare o parte reprezentativă a tuturor celorlalte: cele care o preced și cele care îi urmează; deoarece continuitatea prin care orice vocabulă, grație legăturii fonetice — analogică, retrospectivă și prospectivă — care o unește de celelalte, este prezența, laolaltă, a ei și a tuturor celorlalte; și este prezența semnificației proprii, una și aceeași cu semnificația tuturor celorlalte, și totodată cu semnificația globală a compoziției poetice. Această temporalitate permanentă, această temporalizare formală a existenței, constitutivă denumirii poetice ca atare, face astfel ca legăturile între o vocabulă și cealaltă să nu fie numai cele ale părții pe care ele o au în vorbire; la acestea adăugîndu-se altele, fonetice și evocative și pînă și vizuale, care străbat sensul logic al propozițiilor și al periodurilor; și fără să-l nege îl pun în valoare incluzîndu-l într-un sens mai vast și mai bogat, cum mai vast și mai bogat decît timpul (pur și simplu succesiv și totuși nereversibil) discursului semnificant este timpul permanent, și totdeauna întorcîndu-se în sine, al discursului poetic: care se întemeiază pe norme ce unesc cuvintele conform unei simultaneități de corespondențe exagerate față de semnificativitatea intelectuală a cuvintelor înseși; și chiar față de constituirea lor ca pure și simple semne grafice sau cuvinte, care se pot percepe prin văz sau auz.

Exemplele ar putea fi foarte numeroase; fi-va de ajuns, aici și acum, să recitim *Commedia*, deschizînd volumul la întîmplare: „Noi mergeam

Scanned with OKEN Scanner

prin cîmpia singuratecă, / ca omul care se-ntoarce la calea pierdută, / care în sfîrşit lui i se pare zadarnică, / Cînd am fost acolo unde roua / se războieşte cu soarele, şi, ca să fim în acea parte, / unde umbra puţin se răreşte, / amîndouă mîinile pe iarbă întinse / încetişor maestrul meu şi le aşează ...“ (*Purgatoriul*, I, 118—125). Aici legătura nu numai prospectivă, de succesiune, ci retrospectivă, de simultaneitate, care ţine laolaltă cuvintele, şi, o dată cu ele, ceea ce semnifică ele, este atît de puternică încît cei doi călători nu renunţă să mai păşească pe acea cîmpie solitară, în zori, pentru a regăsi drumul de care se depărtaseră, la ceasul ivirii soarelui, cînd roua este încă proaspătă în locurile unde nu bate soarele; şi nu ne este greu să înţelegem că legătura între adjectivul „singuratec“, referitor la cîmpia pe care cei doi tocmai o străbat, şi adverbul „zadarnic“, referitor la ceea ce simt ei în afara căii principale, este încredinţată unor conexiuni fonetico-analogice care umplu depărtarea spaţială a celor două vocale, locul lor diferit în ordinea succesivă a periodului, şi le referă direct unul la altul: instaurînd astfel o simultaneitate a lor care este simultaneitate a tot ceea ce ele semnifică; o simultaneitate care fixează pentru totdeauna situaţia la care se referă vocabulele: o pune în afara succesivităţii, într-o suspensie ultratemporală în care fiecare din noi se regăseşte, ca posibil sau real protagonist al unor situaţii analoage. Şi acelaşi lucru trebuie spus despre roua care niciodată nu se va şterge din memorie şi ne va face să recunoaştem, ba chiar ne va face *să cunoaştem*, orice altă rouă persistentă în colţurile umbroase, pentru că ea se prelungeşte sugestiv fonetic în verbul „umbră“, referitor la unele zone ale pajiştei: legături temporale, dar de o temporalitate non-temporană, care în acest caz devine mai evidentă prin forţa accentelor, a metrilor, a rimelor. Oricine, dealtminteri, poate face apel la propriile amintiri de cititor, pentru a-şi îmbogăţi documentaţia şi a constata că nu este totdeauna necesară metrica strictă, şi cu atît mai

Scanned with OKEN Scanner

puțin rimele constrîngătoare, și ritmii peremptorii ai terținei dantești, pentru a configura timpul intern al discursului poetic ca o temporalitate reversibilă, în sine *recirculantă* (chiar și acest cuvînt îi aparține lui Dante); în care fiecare vocabulă, prin unitatea sintetică apriorică, dacă se poate spune astfel, a fonemului și a temei semantice care contradistinge cuvîntul poetic, are o funcție prospectivă și retrospectivă totodată: astfel că discursul, în mobila sa imobilitate, în temporalitatea sa permanentă, spune mai mult decît semnifică; sună altfel decît sună cuvintele unul cîte unul: și, intrînd în viața noastră ca o întîmplare, se fixează în sine, dilatîndu-se pînă la a constitui o oglindă infinitizînd finitatea vieții. Unitate multiplă a cuvintelor ca temporalizare a existenței; în care temporaneitatea vieții se răscumpără și se reintegrează pe sine, eliberîndu-se de propria caducitate, de acea caducitate la care o țintuiește experiența socotită consum.

Poezia, deci: acest discurs în care cuvintele se depășesc spunînd tot, față de semnificația lor, și prin aceasta nu se consumă prin îndeplinirea funcției lor, trimițînd cititorul de la o sugestie verbală la alta, într-un joc infinit de trimiteri ca în oglinzile puse față în față de care se vorbea la început ... Un discurs care începe și sfîrșește, și totuși revine asupra lui, închizîndu-se și deschizîndu-se continuu: încît ese de ajuns ecoul unui vers pentru a-ți veni în minte nu numai cele ce urmează, ci și celelalte de dinainte; discurs în care trecutul ca trecut fonetic-analogic al cuvintelor, cu imaginile și gîndurile și sentimentele încorporate în ele, durează coextensiv de la început pînă la sfîrșit: în timp ce de la primul vers ne putem aștepta la încheiere, care este potențial prezentă, fiind anticipată ca necesarul viitor fonetic-analogic pe care prezentul vers de început îl cere, tot așa cum, într-o melodie, acordul inițial îl pregătește în sine pe cel de la sfîrșit. Un discurs, spunem, care *nu consumă* cuvintele și *nu se consumă*: cu totul contrar discursului instrumental, și chiar oricărui ipotetic limbaj în care funcția

Scanned with OKEN Scanner

semnificantă este absolvită în cel mai absolut dispreţ al prezenţei sensibile. Nu degeaba poezia este refractară faţă de limbile artificiale, nu s-a născut niciodată în esperanto, şi nici în esperanto şi în asemenea sisteme convenţionale (despre care nu voi zăbovi aici să le discut eventuala utilitate practică) nu se lasă tradusă cu succes — şi ipoteza unei poezii făcute numai din semne şi nu din cuvinte mă gîndesc că ar trebui să fie rizibilă chiar şi pentru moştenitorii de azi ai veleităţilor cultivate la vremea lor, cu minim succes, de Raimondus Lullus, sau de-a dreptul de Gottfried Wilhelm Leibniz ...

Timpul poeziei, s-o spunem aşadar, ca timp incompatibil cu însăşi noţiunea de consum — şi dealtminteri faptul că epocii noastre, care din consum şi-a făcut în atîtea moduri propriul idol, îi este groază de poezie, atunci cînd faţă de ea nu profesează cel mai vădit dispreţ — trebuie să însemne ceva; sau de-a dreptul ura la care a fost supusă de cîţiva ani prin părţile noastre, prin nu rare proclamaţii, mai mult sau mai puţin bătăioase. Nu ar fi cu siguranţă o modalitate de a recupera poezia, o modalitate la care unii par că ar vrea să recurgă, modalitatea de a pune însăşi poezia (desacralizînd-o, cum se spune) în condiţia unui produs de consum: pe cutiile de chibrituri, mi s-a întîmplat să aud spunîndu-se uneori. Dacă este metaforă neghioabă cea, din păcate intrată în uz, conform căreia ar exista *consumatori de artă*, este mai rău decît neghiobie, este idioţie criminală să înlocuieşti cititorul cu un ipotetic *consumator de poezie* care se slujeşte de poezie; şi s-o arunci cît colo după ce te-ai slujit de ea, aşa cum se aruncă batistele de hîrtie; şi pe acest cititor-consumator să-l pui să ia locul adevăratului cititor: cel care întorcîndu-se mereu la timpul poeziei în el *veşniceşte* (este cazul să folosim această minunată locuţiune dantescă) propria finitate, proiectînd-o în infinitul poeziei: în a cărei non tranzitorie temporalitate orice fiinţă, în lectură, îşi oglindeşte propria temporaneitate trecătoare.

Scanned with OKEN Scanner

Știm foarte bine că de aceste propuneri de poezie de consum și consumabilă, ba chiar de consum, sînt legate unele experiențe ale timpului nostru, în care par să se întoarcă anticele răsturnări ale simultaneității temporale a discursului poetic într-o unitară prezență vizibilă: dar știm și că protagoniștii acestor tentative de astăzi, nu numai o dată au tăgăduit, și au tăgăduit într-o manieră aș zice aproape plină de mînie, descendența lor dacă nu de la Apollinaire (în ale cărui caligrame sînt dispuși, nu fără îndatorare, să recunoască un model) sau de la unele figurații verbale din epoca barocă, care împleteau îndrăzneala cuvintelor cu îndrăzneala figurilor, cu siguranță de la Mallarmé care a teoretizat vizualizarea poeziei într-o faimoasă scrisoare — ca să nu mai vorbim, pe urmă, de miniaturiștii secolelor doisprezece și treisprezece: care în prezentarea verbală a paginii expuneau prin alegorie vizuală semnificația a ceea ce era scris în ea. Și să mai ne gîndim că *poezia vizuală* de astăzi s-ar ocupa puțin (dar tocmai așa ceva nu vrea) să se legitimeze estetic, din punct de vedere al valorii, și să dobîndească o proprie demnitate ontologică! Ar fi de ajuns ca în mod conștient să se investească din propria filiație îndepărtată cu o întreagă tradiție; cea a vizualizării Verbului, care implicit sancționa intransigența timpului poetic, ca un timp care este posibil să cuprindă totul laolaltă, cu privirea— am spus privire: și este altceva decît percepția vizuală de care este vorba în teoretizările științifice de astăzi. O simultaneitate dincolo de funcția cuvintelor și dincolo de consumul lor temporan. Simultaneitate care strămutîndu-se în imagine de sine, și a propriei maniere de a temporaliza existența, se vădește ea însăși ca unitate a unui multiplu spațial; și astfel duce în spațiul vieții prezentul absolut al temporalității poetice. Va trebui să spunem atunci că simultaneitatea vizuală, implicită în orice prezentare grafică a poeziei ca atare, și devenind explicită în vizualizările practicate în toate timpurile, este, din punct de vedere filosofic, o trecere de la timp la spațiu, și ca o com-

Scanned with OKEN Scanner

pletare a temporalizării poetice a existenței într-o spațializare a existenței? O spațializare poetică și ea, în care s-ar oglindi, infinitizîndu-se, nu finitatea temporană a omului, temporalitatea trăitoare și trăită, ci umana finitate spațială, acea spațialitate finită prin care omul, care în mod temporal este individ, este, spațial, societate? Nu vom fi, poate, prea departe de adevăr: dar discursul nostru, dacă am înfrunta această temă, nu ar atinge timpul, ci spațiul în poezie. Și o cercetare teoretică cu privire la simbolul spațiului nu s-a spus că nu se poate face, ba chiar trebuie făcută, în legătură cu poezia: numai că trebuie s-o amînăm pe altă dată.

Scanned with OKEN Scanner

ACTUALITATEA UNEI POLEMICI SETTECENTEȘTI

Dizertația *De nostri temporis studiorum ratione* de Giambattista Vico și apărarea fanteziei în cultura zilelor noastre

1. Justificarea cercetării

Din mulțimea de pagini polemice transmise nouă de filosofia ultimelor secole, unele dintre cele mai sugestive, astăzi, și cele mai bogate în indicații pentru cine ar vrea să revendice drepturile fanteziei, în gîndire și artă, împotriva reductivității logicii matematizante și împotriva criticii care consideră arta drept cantitate și extensiune, înlocuind judecata de valoare cu ecuațiile algebrice (și la urma urmelor propunîndu-și o spoliere a *calității*, care nu poate să nu implice o reducere a omului la pur mecanism și o negare a individului ca supus libertății), trebuie enumerate fără îndoială cele ale dizertației intitulate *De nostri temporis studiorum ratione* (Despre rațiunea studiilor timpului nostru). Aici Giambattista Vico a polemizat, în 1708, împotriva tendințelor matematizante și, ca să spunem așa, cantitativistice care, în cultura timpului său, erau reprezentate de logica de la Port Royal și de acel cartezianism de strictă observare, și care, într-o altă direcție și într-o atmosferă culturală diferită, încă de cîteva decenii erau supuse revizuirii critice a lui Leibniz: al cărui paralelism cu Vico este și mai meritoriu, și în ce privește estetica, pentru iluminările care se ne ajute să scoatem gîndirea leibniziană de sub ipoteza, istovită de acum, care vede în el o

Scanned with OKEN Scanner

anticipare chiar a acelui logism matematizant și a celui scientism, împotriva cărora ar putea să ne furnizeze argumente polemice utile o nouă lectură a lui Leibniz și Vico, lectură făcută însă fără nici un fel de prejudecăți [1].

Reale prejudecăți, este drept, și foarte dure obstacole în drumul nostru spre adevăr, constituie astăzi prejudecățile celui cuprins de spaimă reverențială înaintea științelor exacte sau a științelor experimentale și după modelul lor ar vrea să configureze estetica și critica literară și artistică; sau altele, ale celor care pretind să aplice omului principiul cauzalității (pus în discuție, de o bucată bună de vreme chiar, de științele fizice) întemeind acele instrumente de negare a omului și de opresiune a libertății sale, cum sînt așa numitele *științe umane*. Și cînd spunem *om*, contrapunînd omul filosofiei și artei, care este și omul lui Leibniz și Vico, omului *științelor umane*, vrem să spunem, firește, omul ca *individ* și pluralitate de indivizi: întrucît titular al libertății umane este numai individul ca atare; și numai individul este protagonist al gîndirii și al artei: în timp ce omul *științelor umane* este un om dezindividualizat, standardizat, făcut în serie. Un robot, în ultimă analiză: ale cărui acțiuni pot fi riguros programate și dinainte calculate; mașină care nu creează și nici nu se exprimă, ci *comunică* prin semne, și totalitatea lor poate și trebuie să fie studiată prin metoda științelor exacte.

Nu voi nega, firește, că astăzi condiția noastră este mult prea asemănătoare condiției de robot mai degrabă decît aceleia din *Ada integer vere sapiens* (integru, într-adevăr înțelept) celebrate de Vico în una din paginile sale de neuitat, sau de omul lui Leibniz: a cărui individualitate este ireductibilă la orice altă individualitate, nici mai mult nici mai puțin decît exact cu cea a frunzelor și a florilor din care nu găsește nici una exact identică alteia, după cum se poate citi într-o scrisoare a lui Leibniz către electoarea Sofia Charlotte. Trebuie să spun numai că în loc să ne bucurăm de această condiție, sau s-o considerăm

Scanned with OKEN Scanner

ireversibilă (conceptul de *ireversibil* este în mod substanţial un alibi pentru a ascunde satisfacţia sau servilismul celui care recurge la el pentru a închide gura propriului interlocutor), trebuie să i ne opunem şi să încercăm o recuperare a libertăţii noastre umane şi individuale. O *demecanizare*, ca să spunem aşa, a omului şi a lăuntrului său: care ne ajută să împiedicăm mecanizarea cu care ne ameninţă *viitorologii*, care, în esenţă, pregătesc venirea a ceea ce istoricul de teatru Glyna Wyckham, acum vreo cincisprezece ani, în *Drama in a World of Science* (Dramă în lumea ştiinţei), a definit *tyranny of science* (tirania ştiinţei), şi care fusese preconizată, în epoci diferite şi în moduri diferite, de Karel Čapek şi de Aldous Huxley. În 1932, de cel din urmă: cu acel *Brave New World* (Minunată Lume Nouă), ale cărui previziuni înspăimîntătoare, de la aerul condiţionat la reproducerea omului în eprubete, cu planificarea pe categorii a caracterelor fizice şi psihice, sînt sau sînt pe cale să devină o realitate, plictisitoare pe cît de stupidă (aerul condiţionat), sau de-a dreptul atroce, ca generaţia *in vitro* cu care nu putem să nu ne încheiem socotelile; şi de Čapek, în 1920, cu acea comedie *Rossum Universal Robots* (R.U.R.), în care memoria înspăimîntătoare a Golemului din Praga este proiectată într-un viitor desacralizat, cînd ştiinţa va fi înlocuit cabala, societăţile anonime se vor fi aşezat pe tronul împăratului Rudolf al II-lea, iar un tehnician în slujba industriei, expert în ştiinţe umane şi, în plus, în fizică şi chimie, va fi luat locul mult mai înţeleptului şi mai norocosului Rabin Yehuda Löw Moreno Bel-Gazel zis Maharal: al cărui mormînt în Cimitirul Israelit din Praga va fi ţintă de pelerinaj a oricărui om ce meditează asupra propriului destin şi asupra destinului semenilor săi. Nu este o întîmplare, dealtminteri, dacă, pe cît se pare, chiar povestirea aventurilor lui Rabbi Löw, creatorul şi distrugătorul Golemului din Praga, i-a inspirat lui Goethe, la vremea lui, acea foarte actuală baladă a lui *Zauberlehrling*, *Ucenicul Vrăjitor*, din care

Scanned with OKEN Scanner

unele versuri ar putea şi ar trebui să stea ca epigraf nu numai la orice descriere a prezentei condiţii umane, ci şi în orice tratat care ar vrea să studieze rolul filosofiei, al artei, al criticii în lumea noastră de astăzi.

Ach! Ich merk'es! Wehe! Wehe!
Hab' ich doch das Wort vergessen!

(„Acum îmi dau seama, vai mie nefericitul! Că uitat-am cuvîntul!")

Şi pentru filosoful care din filosofie ca atare şi-a făurit propria-i problemă, ca şi pentru filosoful de artă, sau pentru teoreticianul de literatură şi poezie, această exclamaţie terorizantă de îngrozitul ucenic goethian ar putea fi o introducere la o nouă gîndire asupra filosofiei sau asupra artei, asupra poeziei: deoarece arta şi poezia încă nu sînt comunicare prin semne străine de propria lor semnificaţie, ci expresie care spune mult mai mult decît comunică, pentru că semnele ei sînt mai mult decît semne pur şi simplu. Nu vehicole de o semnificaţie străină lor, ci denumire care întemeiază o realitate în sine incluzînd valoarea lor de semn, vizual sau fonetic sau fonetico-vizual; şi întemeind totodată valoarea a ceea ce semnele semnifică atît cît sînt, într-un singur act, ele înseşi, ca semne, şi tot ceea ce ele reprezintă ca semne — cu deosebirea că într-o foarte improbabilă limbă, pur şi simplu de comunicare, în care semnele ar trebui să fie numai ele înseşi, şi să trimită la o altă semnificaţie. Atrăgînd atenţia însă, şi chiar aceasta este lecţia lui Vico, coerent în întreaga lui gîndire, de la dizertaţia *De nostri temporis* la *Scienza Nouva Seconda* (A doua Ştiinţă Nouă), că semnele comunicării zilnice se întemeiază pe mai-mult-ca-semnele poeziei deoarece aceasta este mai-mult-decît-comunicare (şi ca atare nu se poate insera în nici un program de *computer* . . .) şi nu preced poezia: astfel că „boeuf" şi „Ochs" (pentru a relua cunoscutul exemplu al lui De Saussure, întemeietorul lingvisticii moderne la care fac apel astăzi cei mai îndîrjiţi duşmani ai poeziei şi ai filosofiei) sînt semne convenţionale în vorbirea cotidiană, de comuni-

Scanned with OKEN Scanner

care, pentru a indica același animal așa cum este desemnat, respectiv, de cele două părți ale Rinului; dar într-un context poetic, respectiv francez sau german, aceste două vocabule desemnează nu un bou sau altul înjugat la plug sau dus la abator, ci *existența* de bou.

O imagine verbală, spunem: prin care cititorul francez sau cititorul german (sau și cititorul francez care știe să citească o poezie germană, cititorul german care știe să citească o poezie franceză) citind acel cuvînt trăiește modul în care poetul a perceput ideea de bou, a denumit-o realizîndu-i prezența într-un context în care numele nu este numai semn, ci imagine și sentiment al imaginii; și să citim alte vocabule formînd o unitate care nu se poate reduce la o formulă matematică, deoarece în ea intervin valorile fonetice și sugestive pe care, la vremea sa, Brémond, teoreticianul poeziei pure, le-a scos în evidență în versul „La fille de Minos et de Pasiphaé" („Fiica lui Minos și a Pasiphaei"). Sînt valori care nu se reduc la cele fonetice (sau fonetico-vizuale) ale simplelor semne, nici la cele ale semnificației, ci sînt valori a ceea ce vom îndrăzni, kantian vorbind, să numim unitatea sintetică apriorică a semnificantului și a semnificatului: iar cele două *nivele* ale lor nu se pot analiza separat din punctul de vedere al poeziei, cum prostește crede cel care ar vrea să studieze poezia *more geometrico*, adică după metoda științelor matematice. Și importanța lui Vico, actualitatea polemicii sale antimatematizante constă și în următoarele: de la ea am învățat că poezia precede vorbirea cotidiană, în sensul că, poetice la originea lor, cuvintele sînt cele ce ne fac să cunoaștem lucrurile, în esența lor neîntîmplătoare, și nu lucrurile ne fac să cunoaștem cuvintele.

2. Numele ca esență a realității

Poate părea scandalos, în vremuri ca ale noastre, ostile mai mult ca oricînd poeziei, să spunem că numele ne fac să cunoaștem realitatea, deoarece

Scanned with OKEN Scanner

cuvintele sînt sinteza apriorică a ceea ce denumim și a modului cum îl denumim, adică a imaginii noastre cu privire la ceea ce denumim însoțită de sentimentul că este co-naturală acelei imagini. Într-adevăr, ar fi posibil să întoarcem pe partea cealaltă scientismul celui ce pretinde că deosebește *semnificatul* de *semnificant* și că analizează poezia *la nivelul*, cum se spune, al semnificantului, întorcînd spatele semnificatului (expresia este textual redată, și las pentru ea răspunderea celui ce a avut prostul gust să o formuleze cel dintîi): ar fi de ajuns, spun eu, să amintim scientiștilor întîrzierea lor în confruntările, să zicem, cu fizica, de puțină vreme ajunsă ea singură, pe contul ei, la rezultatele *Criticii rațiunii pure*, și și-a dat seama — să spunem lucrurile cu aproximație, după cum se cuvine unu profan care știe că este profan, și nu urcă la catedră ca unii matematicieni rataţi care fac paradă de cunoștințele lor de matematică de pe un loc de unde nimeni nu-i poate contrazice, adică în critica literară, de care se apropie ca poeți rataţi — că, în observarea unui fenomen, ceea ce știm este unitatea fenomenului (modificat de observația observatorului) și a observatorului, la rîndul său modificat de întîlnirea cu fenomenul pe care el îl observă [2]. Dar cum o trimitere la această noțiune, între altele, astăzi, de largă răspîndire, ar însemna să mergem, cum se spunea odată, *ultra crepidam* (dincolo de sanda), ar fi de preferat să amintim experiența comună; care ne învață că într-adevăr cuvintele, numele sînt cele care ne fac să cunoaștem realitatea și nu invers: întrucît pînă cînd unei persoane sau unui lucru nu i-am dat un nume, nu putem vorbi de acea persoană sau de acel lucru, nici măcar cu noi înșine; și numele pe care îl dăm noi acelei persoane sau acelui lucru pentru a putea vorbi de ele, pentru a le cunoaște, nu este un nume convențional, un număr matricol, ca în inventare sau ca în temnițe, sau în acel univers „concentraționar“ la care se reduce lumea dominată de

Scanned with OKEN Scanner

logica cantitativă și lipsită de poezie, ca întemeietoare de adevăr și nu joc arbitrar de semne.

Fie că noi înșiși îl impunem, fie că îl primim de la vorbirea obișnuită (care este totdeauna moștenitoare a unei tradiții poetizante și metaforice, la ale cărei origini stă o denumire analogică), numele este totdeauna un analog imaginativo-emoțional al persoanei sau al lucrului pe care îl desemnăm prin el: și poartă în sine sentimentul celui care întîiul a botezat cu acel nume persoana sau lucrul, îmbogățit cu întreg sentimentul cu care el este mai apoi rostit.

Am putea spune, dacă vrem, că antecedența numelui față de persoană sau lucru este eliberarea lucrurilor și a persoanelor de simpla cantitate pe care o reprezintă ele pentru noi pînă cînd numele nu le-a dat o calificare, și calificare prin analogie, adică botezîndu-le în mod poetic și nu convențional: astfel încît numele este un analog al persoanei sau al lucrului, în măsura în care persoana sau lucrul este un analog al numelui. Și poezia, ca sinteză aprioricâ a *poetizantului* și a *poetizatului*, sinteză realizată în cuvinte care sînt ceea ce obiectiv semnifică și sînt totodată și valoarea subiectivă a ceea ce semnifică în mod obiectiv, nu face altceva decît reînnoiește zi de zi denumirea originară de Adam: reînnoiește, spuneam, actul prin care cei dintîi oameni au început să dea lucrurilor un nume — fiind, la urma urmelor, actul fiecăruia din noi atunci cînd dăm un nume lucrurilor și persoanelor, sau ni-l apropriem, subiectivizîndu-l, adică îmbogățind cu o sarcină emoțional-imaginativă ulterioară numele obiectiv, învățat din dicționar.

Numele, ca analogie subiectiv-obiectivă a lucrului denumit; și poezia ca întemeiere antecedentă a vorbirii zilnice. Sînt concepte familiare celui care l-a citit pe Mallarmé, poet și teoretician al poeziei, ba chiar poet poetizant al poeziei. Acel Mallarmé, întocmai, a cărui poezie (și nu numai teoria poeziei) disprețuiește, și pe bună dreptate din punctul lor de vedere, pe toți cei care astăzi, sclavi ai acelei *tyranny of science*,

Scanned with OKEN Scanner

vor să reducă poezia la un sistem de semne, și gîndirea la un calcul matematic. A recuceri cuvîntul pierdut, în poezie și în gîndire („Hab'ich doch das Wort vergessen!“ — „Eu am uitat totuși cuvîntul!“) este astăzi cea mai urgentă nevoie a noastră, moștenitori ai acelui *Zauberlehrling*, ucenicul vrăjitor goethian. Și tocmai pentru că ne poate ajuta să regăsim cuvîntul pierdut este foarte prețioasă pentru noi lectura acelor afirmații de tinerețe ale lui Vico referitoare la poezie: „poetae recedunt a formis veri quotidianis, ut excellentiorem quamdam veri speciem affingant; et naturam incertam deserunt, ut naturam constantem sequantus; atque adeo falsa sequuntur, ut sint quodammodo veriores ...“ [3]. Este vorba, între altele, de a reconstitui în istoricitatea sa polemica lui Vico: întrucît numai atunci cînd o citim în semnificația sa originară ne poate sluji ca învățătură nearbitrară; și recuperarea acestei adevărate și proprii apărări a poeziei, utilă și astăzi, pentru noi, este condiționată de o exactă recunoaștere a locului pe care Vico îl conferea poeziei în educarea oamenilor: un alt subiect care, pentru noi, este de un foarte actual interes, dacă ne gîndim la adevăratul și propriul război dus, în aproape toate țările, de specialiștii în pedagogie, cum se spune, *la zi* (sau *à la page*, sau *up to date*, cum vreți să spuneți) împotriva educației întemeiate pe poezie și artă.

Aceștia aduc, de fapt, aceleași argumente, mai mult sau mai puțin, cu care scientismul filosofic pretinde să modeleze în științele exacte și în științele experimentale studiul omului, subordonînd chiar viața noastră lăuntrică unui cauzalism neuman. Și sînt argumente analoage celor datorită cărora Vico a fost determinat, la vremea lui, să redacteze capitolul opt din disertația *De nostri temporis studiorum ratione*, unde se face apologia poeziei în asemenea termeni încît nimic nu li s-ar mai putea adăuga sau nimic nu ar mai putea scoate polemistul zilelor noastre: „Criticam nostri temporis poeticae obesse diximus, sub eo temperamento: si pueris tradatur:

Scanned with OKEN Scanner

nam iis et phantasiam obcoecat, e memoriam obruit; et poetae optimi phantas i sunt, et peculiare eorum numen Memoria, eiusque soboles Musae. Sed si adolescentes, utraque mentis facultate firmati, eam artem edoceantur, eam poeticae rei conferre putem: quia poetae ad verum in idea, sive ex genere, ut paullo inferius dicemus, spectant. Et methodus geometrica quam plurimum ad configenda mendaeia poetica conducit: nempe ut tales per omnem fabulae tractum perpetuo gerantur personae, quales semel principio indutae sunt: quam artem Homerus omnium princeps; ut tradit Aristoteles docuit; et, uti idem philosophus animadvertit, sunt quidam a consequente paralogismi; ut Daedalus volat, si alatus est. Quare ea recte configere nequeunt nisi qui satis recte norint alia aliis attexere, ut a primis secunda, a secundis porro tertia consequi natura videantur. Quamobrem acute, neque citra verum quis dixerit: eiusmodi mendaeia eas invenire tantum passe, qui vera philosophaie optime sciunt. Id egregie praestant geometrae, qui ex falsis praemissis et datis, suae vi methodi, a consequenti vera conficiunt“ [4].

3. Poezia ca o cunoaștere veridică

Trebuie însă să continuăm cu citirea paginii lui Vico: „Et finem quoque, qui hodie maxime celebratur, nempe verum in idea, sive ex genere, in re poetica ad prime utilem arbitrar. *Neque enim in ea sum sententia, poet is falsis praecipue delectari; quin affirmare aude m eos aeque ac philosophis ex instituto vera seq :*“ [5]. Și va trebui să ne fixăm atenția asupra ac stei ultime propoziții, pe care am vrut cu tot inadinsul s-o subliniez, deoarece nu cred să se poată afirma astăzi un lucru mai apt de a-i scandaliza pe moștenitorii tîrzii, mai mult sau mai puțin legitimi, ai lui Nicole și Arnauld, decît repetînd o dată cu Vico afirmația, pe care el singur o socotea, pentru timpurile sale, riscantă (și nu degeaba a folosit verbul *a îndrăzni*: *affirmare audeam*), că poeții

Scanned with OKEN Scanner

sînt *ex i stituto* credincioși adevărului, nici mai mult nic mai puțin decît filosofii. A riscat Vico, și trebuie să riscăm și noi, în ce ne privește. Cu prețul de a ne atrage fulgerele unor *operatori culturali*, pe care un cititor al lui Vico (și admirator, în poezia și în teoria poeziei, al preahulitului, astăzi, Mallarmé) nu se simte îndreptățit să-i numească filosofi (titlu pe care, de altfel, ei l-ar refuza cu indignare, a filosofa fiind, în sensul tradițional al cuvîntului, în ochii lor, operația *nonsensical* prin excelență, o adevărată și proprie distracție inutilă de pierzători de vreme întîrziați ai culturii), ba și cele ale criticilor literari la modă: care au comun cu aceștia (nu degeaba descind din aceeași matrice teoretică) refuzul sintezei apriorice, ba chiar al noțiunii înseși de *apriori*; și credința că nu se poate da altă învățătură decît cea care se poate formula în propoziții științific verificabile: astfel că poezia nu este deloc, pentru ei, o învățătură, ci este numai un *univers de discurs*, al cărui studiu, riguros întemeiat, cel științific verificabil, nu se poate să nu fie redus la o statistică bine socotită asupra frecvențelor semnelor (cuvintele, după aceștia, nu sînt niciodată *verba*, sinteză apriorică de semnificant și semnificat, ci simple *semne*) și la reducerea unor asemenea frecvențe la diagrame prin care să fie posibilă *serializarea* poeziilor din vremuri și locuri depărtate, tratarea lor după criteriile produselor industriale, golindu-le astfel de orice adevăr obiectiv și de orice încărcătu i emoțională subiectivă — pînă la a socoti posi lă, și pînă la a experimenta, cum de altminteri fac poeții *autoretrogradați* la *operatori de limb* , acea producție mecanică și serializată care, la vremea ei, a fost anticipată, pentru cîntece, în *1984*, de Orwell — un autor care ajunge să fie menționat fără insultele obligatorii în unele grupări politice, pentru a pregăti, la o scadență mai mult sau mai puțin îndepărtată, o soartă nu prea ferice pentru cine a avut ideea, nesocotită după unii, provocatoare, după alții, de a-l cita în scrierile proprii. În ceea ce mă privește, nu este acum prima oară cînd îl numesc pe

Scanned with OKEN Scanner

Orwell aderînd la unele judecăți ale sale. Și nu va fi nici ultima.

Dar ar fi bine să ne întoarcem la Vico, la Vico apologetul poeziei împotriva pozitiviștilor logicieni, putem spune cu precizie, și a semiologilor timpului său, care între altele se prezintă istoriei civilizației umane în măsura în care se pot lăuda cu titluri mult mai substanțiale decît cele cu care unii contemporani ai noștri, de diferite naționalități, fac mare zarvă pe piața noutăților din librării. După toate, să scrii, cum a scris Arnauld cu care polemiza Vico plin de respect — " ... Lors donc que nous parlons des idées, nous n'appellons point de ce nom les images que sont peintes en la fantaisie, mais tout ce qui est dans notre esprit, lorsque nous pouvons dire avec vérité que nous concevons une chose, de quelque manière que nous la concevions .." [6] („ ... Atunci cînd vorbim de idei, nu numim cu acest nume imaginile care sînt zugrăvite în închipuire, ci tot ce este în spiritul nostru, atunci cînd putem spune cu adevărat că zămislim un lucru, în orice fel l-am zămisli ...") — este cu totul altceva decît să fundamentezi critica literară pe considerarea limbajului ca un fapt fizic pur și simplu: al cărui simbolism unii l-ar nega, sau de-a dreptul l-ar pune la îndoială, considerînd lipsită cu totul de sens filosofia în măsura în care vrea să aprofundeze raportul între lucruri (sau idei, fapte) și cuvinte — alții, din mărinimie, ar fi dispuși să admită cel puțin o relație între *vorbitori*, excluzînd, în orice caz, acea universalizare, în cuvinte, a experiențelor subiective care ne îndreptățește să vorbim de o poetizare (și mitopoetizare) originară a cuvîntului ca atare. Să spunem: de o antecedență întemeietoare a poeziei, în măsura în care este denumire poetică, față de vorbirea de zi cu zi: care este fiica poeziei și trăiește ca vorbire umană, nu *mecanică*, cîtă vreme nu reneagă această filiație a sa constitutivă; cîtă vreme rămîne poetică și metaforică, în loc de a se despuia de propria poeticitate și metaforicitate pentru a coborî în

Scanned with OKEN Scanner

aridul și obscurul convenționalism al sistemului de semnalizare științifică, sau al limbilor artificiale. Și incidental trebuie să amintim că, între atîtea motive de paralelism, o deosebire capitală între Vico și Leibniz poate fi căutată în încrederea pe care acesta din urmă a avut-o în *limba universală* și artificială, dacă nu chiar falsă de-a dreptul.

În apărarea pe care Vico o face poeziei ca învățătură veridică este fundamentală *desfătarea prin care poezia se deosebește de filosofie*, care instruiește într-un mod sever, în timp ce poezia *delectando docet*, învață delectînd: și ceea ce ne preocupă pe noi aici să judecăm este faptul că pentru Vico din anii 1708 (ca și pentru Vico din anii următori) *desfătarea* poeziei avea în ea atîta înțelepciune, și o comunica, învățîndu-i pe alții, ca și severa filosofie: „Nam poeta delectando docet, quae severe philosophus: uterque docet officia, uterque mores hominum describit, uterque ad virtutes excitat at a viciis abducit..."[7]. Plăcerea pe care o aduce poezia este așadar o *plăcere care învață*, o plăcere în care noi învățăm adevărul, deși într-un mod deosebit de modul în care învățăm adevărul de la filosofie. Și nu este defel vorba de o obositoare repetare a horațianului *omne tulit punctum* (întrunește sufragiile tuturor), de acea repetare împotriva căreia, mai bine de o sută de ani mai tîrziu, Hegel avea să-i avertizeze, în lecția introductivă, pe ascultătorii prelegerilor sale privitoare la *Vorlesungen über die Ästhetik* (Prelegeri de estetică): aici Vico vrea să revendice pentru poezie faptul de a fi *docente* tocmai în măsura în care *desfată*; *și în desfătare* el înțelege să probeze nu un atribut extrinsec al lui *docere* (a învăța), ci modul cum operația de învățare se efectuează și este dusă la îndeplinire: un mod care nu este adițional și nici întîmplător, ci, dimpotrivă, se identifică cu însăși manifestarea adevărului ca adevăr știut; fundamental și decisiv, pentru existența poeziei, fiind nu desfătarea pur și simplu (pentru că în asemenea

Scanned with OKEN Scanner

caz funcția poeziei ar fi pur eudemonistică, dacă nu hedonistă: ca în cazul pilulelor de aspirină pe care le purtăm în buzunar pentru a pune pe fugă durerea de cap și reumatismele...), ci învățarea nu *cu* desfătare, deși *în* desfătare: o învățare care se identifică desfătării; astfel că adevărul este desfătător, nu expunerea adevărului, o expunere ce ar putea fi înlocuită cu alta, dar mai eficace sau de o mai nemijlocită transmitere. Faptul că adevărul este adevărul poeziei (nu un adevăr ipotetic transmis *prin mijlocirea* poeziei) și se identifică desfătării științei poetice (și învățării poetice) este motivul prin care nici măcar acest *docere* ca atare nu este fundamental, decisiv pentru existența poeziei, ci acel *docere* care se identifică acelui *delectari*, ba este chiar același lucru cu *delectari*. Dacă Vico admite alături de acel *docere* al poeților care este un mod desfătător de a afla adevărul și de a-i face și pe ceilalți să participe la el (să participe *în* desfătare, și nu trecînd *prin* desfătare, ca stadiu provizoriu și rudimentar), acea aflare, ne-desfătătoare, ci severă a filosofilor, prin felul în care Vico le expune constituirea și finalitatea, este o aflare și o învățare rezervată numai specialiștilor; și, prin urmare, putem fi îndreptățiți să credem că este o aflare non originară ca cea poetică: o aflare întemeiată de poezie, deși deosebită față de poezie. În poezie, în sfîrșit, există filosofie; în filosofie, *nu mai există* poezie: și este greu să reziști ispitei de a conferi poeziei un *status* privilegiat: de a privilegia — folosesc, considerînd toate argumentele, acest cuvînt scandalos astăzi; și-l folosesc știind foarte bine că stîrnesc scandal și că aș putea fi chemat să dau socoteală de acest scandal. A privilegia poezia față de filosofie înseamnă, aici, a considera poezia nu ca un veșmînt sau ca un vehicul secundar al filosofiei, ci ca filosofie în înțelesul propriu al cuvîntului ca atare. Poezia este mai veridică decît filosofia; și este mai veridică chiar în măsura în care se depărtează de ceea ce pare adevăr (adevăr, să spunem, *științific*), dar este numai

Scanned with OKEN Scanner

un aspect al adevărului, și nu este întreg adevărul: pentru că adevărurile științei pot fi totdeauna contestate sau puse la îndoială de descoperiri ulterioare, de verificări succesive; în timp ce adevărurile poeziei, tocmai pentru că par să înșele pe cel care socotește adevăruri numai pe cele ce se pot enunța prin expuneri științific verificabile (poeții „falsa sequuntur, ut sint quodammodo veriores" — „urmăresc cele false, ca să fie într-un anumit fel mai adevărați") nu sînt supuse contestării, fiind tratate drept adevăruri expuse printr-o expunere care merge totdeauna dincolo de orice verificare logică, este un adevăr inepuizabil, nu supus la contestări și neacceptări.

Vrem atunci să dezvoltăm, pe cont propriu, expunerea lui Vico? Vrem să o aducem la o actualizare a sa, să căutăm în ea un răspuns la rațiunile care nu rareori ne fac să nu mai îndurăm atîtea direcții în cultura contemporană? Să nu mai îndurăm, să spunem, direcțiile a căror îndreptățire, în limitele lor, și a căror importanță și justificare istorică nici nu am visa desigur să le punem la îndoială; chiar dacă numai la atîta ne-ar duce răspîndirea lor nu doar prin canalele numite în mod obișnuit industrie culturală, ci și printr-o putere care intimidează, nu diferită de cea care a făcut proverbiale în toată lumea denumirile cu care în mod obișnuit se desemnează, la Neapole și în Sicilia, unele congregații prevaricatoare. Adevărul este că expunerea poezie-filosofie, atunci cînd o dezvoltăm după indicațiile furnizate de Vico în 1708, este o expunere care opune o filosofie altei filosofii: să spunem, filosofia poetică filosofiei științifice și matematizante. Actualitatea lecției vichiene o putem așadar referi la prevaricațiunea filosofiei științifice și matematizante, care a invadat pînă și cîmpul criticii de poezie, dacă nu chiar pe cel al poeziei înseși, înțeleasă ca operațiune pur tehnico-lingvistică, ale cărei rezultate pot fi verificate în mod fizic.

În acest punct, o dată ce poezia a fost luată în considerație ca o filosofie anterioară și ulte-

Scanned with OKEN Scanner

rioară (fie în sensul universalității, fie în sensul profunzimii), apărarea poeziei se configurează în interiorul filosofiei, ca apărare a poeziei în măsura în care este filosofie, sau învățătură: *învățătură poetică*, mai exact, care vine cea dintîi și știe mai mult decît învățătura științifică — cu excepția, firește, a problemei care rămîne deschisă în tradiția filosofică ce-și are în Vico unul dintre fondatori. Este problema temporalizării raportului între învățătura poetică (sau mai bine: filosofico-poetică) și învățătura științifică, sau mai bine filosofico-științifică: afirmarea unei coextensivități, și temporale, ale supremației învățăturii filosofico-poetice putînd să nu rezulte compatibilă cu unele rezultate din *Scienza Nuova* (Știința nouă). Și este o problemă pe care trebuie aici să o lăsăm deoparte, chiar dacă este foarte arzătoare în zilele noastre, deoarece s-ar putea complica cu problema care tratează despre *moartea artei*; și dacă, din acest punct de vedere, teoria la care trebuie să ne întoarcem este cea a lui Schelling din perioada 1800—1805, care a afirmat supremația artei, apoi pariteticitatea față de filosofie, este limpede, nu aceasta ne-am propus aici, să citim în Vico din 1708 de parcă ar fi Schelling cel de peste o sută de ani mai tîrziu. Cu privire la Vico, ne interesa, aici, să reevocăm apărarea poeziei *docente* și de aceea *sapiente*, în măsura în care, într-o situație istorico-culturală diferită, prefigura o altă apărare: cea, imposibil de tergiversat în zilele noastre, a poeziei *sapiente* și prin urmare *docente* ca o filosofie mai profundă, mai doveditoare, și mai stabilă decît filosofia științificizantă astăzi la modă — care este totodată o apărare lăuntrică a poeziei față de autodistrugerea sa: adică față de acea retrocedare a poeziei la pura și simpla operațiune asupra semnelor lingvistice ca atare.

Dar apărarea vichiană a poeziei stă, după cum știm, în miezul unui context istoric: cel al polemicii duse împotriva acelor *novae criticae incommoda* (neajunsuri ale noii critici), întrucît ceea ce Vico numea *noua critică* (adică logica

Scanned with OKEN Scanner

ce-şi va fi găsit în Arnauld şi în Nicole teoreticieni de frunte) „impedimento est artibus, quae phantasia, vel memoria, vel utraque sollent", — „în arte există un impediment, care constă de obicei fie în imaginaţie, fie în memorie, fie în altceva" precum citim în sumarul capitolului al treilea (intitulat chiar *Novae criticae incommoda*) al disertaţiei *De nostri temporis studiorum ratione* [8]. Şi de la expunerea făcută de Vico privitoare la acele impedimente aduse de *nova critica* va trebui să pornim în partea de concluzii a cercetării noastre.

4. Sensul comun şi fundamentarea estetică

Polemica lui Vico împotriva acelor *novae criticae incommoda* sfîrşeşte, în ceea ce priveşte scopurile noastre de acum, în revendicarea poeziei ca *o aflare* şi ca un mod de neînlocuit de *a învăţa*, adică de a transmite altora cunoştinţele care o constituie propriu-zis; şi întrucît gîndirea pe care Vico o expune în cuvîntarea *De nostri temporis studiorum ratione* poate îndreptăţi o lectură ca cea pe care sîntem gata s-o efectuăm, deoarece reevaluarea pe care Vico o face cu privire la *sensus communis* justifică o fundamentare pe care cu terminologia noastră (folosită retrospectiv, faţă de Vico sau de orice alt filosof dinainte, să nu spunem de 1750, ci de 1790, anul lucrării *Kritik der Urteilskraft* — Critica puterii de judecată) o putem numi fundamentare estetică a cunoaşterii şi, aşadar, a acelei formaţiuni umane ce se identifică în transmiterea şi în dezvoltarea cunoştinţelor. Aşezarea *sensului comun* la baza educaţiei („adolescentibus quam primum sensus communis est confirmandus" — „adolescenţilor trebuie să li se confirme în primul rînd sensul comun") se configurează aşadar ca o fundamentare în mod implicit poetică (şi, în termenii de astăzi, *estetică*) pe care Vico o contrapunea fundamentării rigid logice ale cărei principii şi reguli le enunţase în *Art de penser*: „...sensus communis, ut omnis prudentia, ita eloquentiae regula est: nam saepe

Scanned with OKEN Scanner

oratores magis caesa laborant vera, quae nihil verisimile habent, quam falsa, quae credibile ductu constet. Quare periculum subest, ne nostra critica adolescentes reddat eloquentiae ineptiores. Denique nostri critici ante, extra, supra omnes corporum imagines suum primum elocant verum. Sed id adolescentibus immature atque acerbe praecipiunt. Nam ut senectus ratione, ita adolescentia phantasia pollet: neque sane pueris, quae beatissimum future idolis specimen semper habita est, excaecari ullo modo oportet"[9] (Simțul comun, ca și orice știință, este astfel regula elocinței: căci adesea oratorii cizelează mai mult adevărurile izbitoare, care nu au nimic verosimil, decît pe cele false, care să se mențină credibile cu bună știință. De aceea există pericolul ca nu cumva critica noastră să-i facă pe tineri mai nepriceputi în elocință. În sfîrșit, criticii noștri, înaintea, în afara și deasupra tuturor imaginilor corpurilor exprimă primul lor adevăr. Dar îl transmit tinerilor prematur și necopt. Căci așa cum bătrînețea se distinge prin rațiune, la fel și adolescența prin fantezie: și nu trebuie în nici un fel să orbești peste măsură copiii, așa cum s-a obișnuit întotdeauna").

Nu putem să urmărim, acum și aici, dezvoltările care aveau să le ia această teoretizare în gîndirea ulterioară a lui Vico pînă la *Știința nouă*: în care aveau să găsească o sistematizare teoretică definitivă dincolo de prilejul pedagogic și, cum s-ar spune astăzi, de *politică culturală*, care, în 1708, îl făcuse pe Vico să ofere întîia ei formulare: cea pe care o avem sub ochi și a cărei polemică în ce privește celelalate teorii în vigoare în vremea sa o reconstruim, pentru a scoate de aici argumente în unele dispute ale noastre foarte dure împotriva moștenitorilor direcți sau indirecți, într-o situație diferită, ai teoriilor cu care polemiza Vico. Sarcina noastră, în această parte de concluzii a cercetării de față, se epuizează în recapitularea teoriei *sensului comun* ca antecedent necesar al teoriei vichiene referitoare la poezie ca știință și nu ca amuzament și amăgire. Și

Scanned with OKEN Scanner

este necesar, în punctul unde ne aflăm, să redeschidem *Art de penser*, pentru a lua cunoștință de primejdiile pe care Vico le denunța într-o formație culturală care, reprimînd la tineri fantezia, ar fi atrofiat sensul comun și ar fi redus la tăcere elocvența.

Încă din primul discurs, *Ou l'on fait le dessin de cette nouvelle Logique* (În care se schițează planul acestei noi Logici), Arnauld și Nicole s-au exprimat, față de elocvență, în termeni atît de expliciți încît nu ne-am mai putea aștepta la altceva la un logician pozitivist din zilele noastre, de felul celor care, întrebați despre valoarea experienței artei, răspund public, așa cum mi s-a întîmplat odată să aud spunîndu-se de către un învățat autorizat și important: „în ce mă privește, eu aș arunca-o în Water-Closet...". Arnauld și Nicole, evident, nici nu visau să menționeze acest Water-Closet (inexistent la vremea lor sub acest nume) într-o dispută filosofică: dar excluderea a ceea ce noi astăzi am numi esteticitate ca modalitate a învățăturii era, în paginile lor, destul de explicită: „Il y a des estomachs qui ne peuvent digerer que les viandes legers et délicates: et il y a de même des espríts qui ne se peuvent appliquer à comprendre que les verités faciles et revêtus des ornemens de l'éloquence. L'une et l'autre est une delicatesse blâmable, ou plutôt une veritable faiblesse. Il faut rendre son esprit capable de découvrir la vérité, lors même qu'elle est cachée et enveloppée, et de la respecter sous quelque forme qu'elle paroisse..."[10]. („Există stomacuri care nu pot digera decît cărnuri ușoare și delicate: există de asemenea spirite care nu-și pot da osteneala să înțeleagă decît adevărurile ușoare și învesmîntate în ornamentele elocvenței. Și unele și celelalte sînt o delicatețe condamnabilă, sau mai degrabă o adevărată slăbiciune. Trebuie să-ți aduci spiritul în stare de a descoperi adevărul, chiar atunci cînd este ascuns și învăluit, și să-l respecte sub orice formă ar apărea..."). Și parcă n-ar fi fost de-ajuns această considerare a elocvenței drept un veș-

Scanned with OKEN Scanner

mînt accesoriu ba chiar primejdios, care falsifică adevărul acoperindu-l cu propriile zorzoane, *Discorso secondo (Contenant la Reponse aux principales Objections qu'on a faites contre cette Logique)* — Discursul al doilea (Conținînd Răspunsul la principalele Obiecții făcute împotriva Logicii) este și mai de netăgăduit: „On a consideré par exemple, en ce qui regarde la Rethorique, que le secours qu'on en pouvait tirer pour trouver des pensées, des expressions des embellissemens, n'était pas si considerable. L'esprit fournit assez de pensées, l'usage donne des expressions; et pour les figures et les ornemens, on n'en a toujours que trop..."[11] („S-a considerat, de exemplu, în ceea ce privește Retorica, că ajutorul de care te puteai folosi pentru a găsi idei, expresii de înfrumusețare, nu era atît de mare. Spiritul furnizează destule idei, obișnuința dă expresii; și cît despre figuri și ornamente, ai totdeauna prea mult..."). Și am putea, firește, să-i urmărim pe autorii tratatului *Logique* în întreaga lor expunere: pînă la acel al douăzecilea capitol intitulat *De mauvais raisonnemens que l'on commet dans la vie civile, et dans les discours ordinaires* (Despre greșita judecată comisă în viața urbană și în discursurile obișnuite), care încheie partea a treia, *Du raisonnement* (Despre judecată): unde, în paragraful al doilea al secțiunii a noua citim un adevărat atac împotriva retoricii și împotriva poeziei în măsura în care pot sugera idei false. Este o pagină peremptorie a gîndirii protorealiste cu care Vico avea să polemizeze; o pagină mai mult, încărcată de vigoare stilistică, cu o fascinantă limpezime și duritate expozitivă: și merită să fie citată din plin, pentru a avea o idee precisă a legăturii de nezdruncinat între retorică și poezie pe care se sprijinea teoria vichiană a simțului comun și de care în acest moment ne pregătim să ne dăm seama pe cît putem mai bine.

Să citim așadar: „il est étrange, combien un faux raisonnement se coule doucement dans la suite d'un période qui remplit bien l'oreille, ou

Scanned with OKEN Scanner

d'une figure qui nous surprend, et qui nous amuse à la regarder. Non seulement ces ornemens nous dérobent la vûe des faussetés qui se melent dans le discours, mais il s'y engagent insensiblement, parce que souvent elles sont nécessaires pour la justesse de la période ou de la figure..."[12] („...este ciudat cum un fals raționament se strecoară ușurel în cursul unui period care sună bine în ureche, sau a unei figuri care ne uimește, și care ne distrează s-o privim. Aceste ornamente nu numai că ne sustrag privirea de la falsurile care se amestecă în discurs, dar se și implică în acesta pe nesimțite, deoarece adesea ele sînt necesare pentru justețea periodului sau a figurii..."). Și chiar aici citim o comparație între orator și artist (considerat, acesta, în activitatea sa de meșteșugar) care este într-adevăr năucitoare, în ce privește măsura în care pune în evidență, la Arnauld și Nicole, o conștiință sigură a actului artistic și o tot atît de sigură conștiință a legăturii ce unește elocvența și poezia (Kant, dealtminteri, avea să identifice poezia și elocvența sub denumirea de *redende Künste* (arte vorbite), deosebite de *bildende Künste* (arte plastice), întrucît elocvența este, pentru noi, artă care convinge *cu* cuvinte, în timp ce poezia este artă *de* cuvinte, care convinge în măsura în care este artă: „... quand on voit un Orateur commencer une longue gradation, ou une antithèse à plusieurs membres, on a sujet d'être sur ses gardes, parcequ'il arrive rarement qu'il s'en tire sans donner quelque contorsion à la vérité, pour l'ajouster à la figure: il en dispose ordinairement, comme l'on ferait des pierres d'un bâtiment, ou du métal d'une statue, il la taille, il l'étend, il l'accourcit, il la déguise selon qu'il luy est necessaire pour la placer dans ce vain ouvrage de paroles qu'il veut former... (...) ... Ces mauvais raisonnemens sont souvent imperceptibles à ceux qui les font, et les trompent les premiers: il s'êtourdissent par le son de leur paroles, l'éclat de leurs figures les éblouit, et la magnificence de certains mots les attire, sans qu'ils s'en apper-

Scanned with OKEN Scanner

çoivent, à des pensées peu solides, qu'ils les rejetteraient sans doute, s'ils faisaient quelque reflexion... (...) ... Les faux raisonnemens de cette sorte, que l'on rencontre si souvent dans les écrits de ceux qui affectent le plus d'être éloquens, font voir combien la pluspart des personnes qui parlent, ou qui écrivent, auraient besoin d'être bien persuadés de cette excellent regle, qu'il n'y a rien de beau que ce qui est vrai..."[13] („... cînd vezi un Orator începînd o îndelungă gradare, sau o antiteză cu mai mulți factori, ai tot dreptul să fii prevăzător, deoarece rar se întîmplă s-o scoată la capăt fără a schimonosi în vreun fel adevărul, ca să-l potrivească figurii sale de stil: îl dispune în mod obișnuit, așa cum ai face cu pietrele dintr-o construcție sau cu metalul dintr-o statuie, îl cioplește, îl lungește, îl scurtează, îl modelează, după cum îi este lui de trebuință pentru a-l așeza în această vană lucrătură de vorbe pe care vrea s-o făurească... (...) ... Aceste false raționamente sînt adesea de neperceput pentru cei care le fac, și-i înșală pe ei cei dintîi: îi zăpăcește prin sunetul vorbelor lor, strălucirea figurilor lor îi orbește, și măreția unor cuvinte îi atrage, fără să-și dea seama, spre idei puțin solide, pe care ei le-ar respinge fără îndoială, dacă ar reflecta cît de cît... (....) ... Falsele raționamente de acest fel, pe care le putem întîlni atît de des în scrierile celor ce vor să pară cu tot dinadinsul că sînt elocvenți, arată cum mare parte din persoanele care vorbesc, sau care scriu, ar avea mare nevoie să fie pătrunși de această excelentă regulă, conform căreia nimic nu este mai frumos decît ce este adevărat...").

O sentință, aceasta din urmă, a cărei identitate cu preceptul enunțat de Boileau în a sa *Art poétique* („Rien n'est beau que le vrai" — „Nimic nu-i mai frumos decît adevărul)" trebuie interpretată într-un sens fără putință de a fi tăgăduit: deoarece nu frumusețea (a cărei condiție fundamentală, după Boileau, ar fi adevărul) îi interesează pe autorii acestei *Art de penser*, ci adevărul,

Inv. 111853

Scanned with OKEN Scanner

pentru care frumusețea ar fi un simplu atribut nici măcar foarte important. Frumosul, într-adevăr, dacă-l cauți și-l dorești pentru el însuși, te pune, după ei, în afara drumului ce duce spre adevăr, alte categorii nefiind cu putință de gîndit decît adevărul și falsul: și numai sub unghiul adevărului și falsului trebuiesc judecate ideile, discursurile, imaginile înseși cu care este întesată vorbirea noastră: în numele principiului fundamental pe care Arnauld și Nicole îl enunțaseră în fraza de început din *Premier Discours*, așezat înaintea tratatului lor încă de la cea dintîi ediție: „Il n'y a rien de plus estimable que le bon sens et la justesse de l'esprit dans le discernement du vrai et du faux"[14] („Nimic nu este mai vrednic de luat în seamă decît bunul simț și justețea spiritului în discernerea adevărului și falsului").

A admite adevărul și falsul drept categorii unice (față de care frumosul s-ar reduce la un simplu atribut al adevărului), comportă însă o excludere, tocmai ceea ce noi numim esteticitatea ca valoare; și duce, dimpotrivă, la o neîncredere fățișă față de frumusețe ca atare, și față de facultățile umane care apreciază în cel mai înalt grad frumusețea. Pentru cel care ar vrea să reabiliteze frumusețea și facultățile umane interesate de frumusețe, ca lipsite de înșelăciune, ca avînd o veridicitate a lor, va trebui așadar să stabilească în ce sens poate fi veridică imaginația, și care să fie facultatea de judecare care în produsele imaginației ne-ar îngădui să discernem adevărul ai căror purtători sînt aceste produse chiar în ceea ce le înnobilează din punctul de vedere al fanteziei: în demnitatea lor (cum am spune noi cu un termen modern) estetică, adică în frumusețea lor. Este o problemă de care, așa cum s-a văzut, sîntem astăzi toți în mod special interesați, cuprinși așa cum sîntem în nemulțumirea față de această lume a noastră sărmană în imagini și lipsită de frumusețe; și față de însăși reducerea artei la o operație pur tehnologică; și față de golirea poeziei făcută să ajungă la o pură și simplă tehnică de limbaj.

Scanned with OKEN Scanner

L'Imagination au pouvoir (Imaginația la putere), este, o știm, un *slogan* ambiguu și teribil de primejdios: dar forța sa cotropitoare nu trebuie să uimească pe cel care o vreme, atunci cînd își făcea apariția, s-a simțit sufocat de prevaricațiile scientismului dominator, de năvala pozitivismului logic și a mecanicismului cauzalistic care zi de zi restrîngeau tot mai mult cîmpul lăsat, în artă și poezie, pentru ceea ce în mod propriu le constituia ca artă și ca poezie. Și nu trebuie să uimească nici măcar duritatea cu care unele grupări culturale în mod special interesate de reducerea esteticii și a poeziei la tehnologia limbajului s-au opus la timpul cuvenit așa-zisului *mai francez*: combătînd în el nu ceea ce putea să aibă mai puțin suportabil (vorbesc, bineînțeles, din auzite, nefiind la fața locului), ci exigența legitimă, deși în mod obscur percepută, care a făcut, cu acel prilej, ca un tînăr să scrie pe ziduri unele lucruri prin care, fără ocolișuri, era definit drept *un nimic* orice urmaș al criticii literare după metoda matematizantă, cea care socotea că poeziile ar trebui studiate ca obiecte de măsurat și de calcul, traductibile într-o ecuație algebrică: de obicei, după spusa celor competenți (a matematicienilor, adică) greșită ca ecuație.

Formulată în termeni diferiți, aceasta era dorința înflăcărată pe care Vico își propusese s-o stingă în cel de al treilea capitol al prelegerii inaugurale *De nostri temporis studiorum ratione*; și răspunsul lui Vico întîmpina rezistența celor două concepte de *verosimilitate* și de *simț comun*: prin *simț comun* trebuind să se înțeleagă facultatea care ne îngăduie să judecăm părțile imaginației după o măsură a lor proprie, care nu poate fi cea a adevărului și a falsului cu rigiditate contrapuse de l'art *de penser*; și elementul care justifică în fața simțului comun, din punct de vedere al adevărului, produsele imaginației și ale memoriei, este *verosimilitatea*: prin care ceea ce nu este adevărat este totuși astfel încît ar putea fi adevărat și prin urmare are o valoare a sa care nu este cea de *a-nu-fi-adevărat* și nici măcar de *a-putea-*

Scanned with OKEN Scanner

fi-adevărat. O valoare, spunem noi, autonomă faţă de adevăr şi faţă de fals. Acea valoare a frumuseţii prin care ceea ce nu este adevărat, dar ar putea fi adevărat, instruieşte tot atît sau chiar mai mult decît simplul *adevăr*: tocmai deoarece comunică adevărul posibil care se află sub orice adevăr real, şi de aceea permite descifrarea, prin imagine, a semnificaţiei universale din realitatea particulară. „Ut autem scientia a veris — scria într-adevăr Vico —, error a falsis, ita a verisimilibus gignitur sensus communis. Verisimilia namque vera inter et falsa sunt quasi media: ut quae fere plerumque vera, perraro falsa“[15].

De aici, adaugă Vico numaidecît, fundamentarea unei educaţii a simţului comun, ca o capacitate de a aprecia verosimilul în calitatea sa principală şi de a scoate din el cuvenita învăţătură: „Itaque, cum maxime adolescentibus sensus communis educi deberet, verendum ne iis nostra critica praefocetur“[16]. Şi aceasta, numai deoarece o educare a simţului comun poate ţine trează imaginaţia, în loc de a o atrofia; şi să exercite memoria, în loc de a o şterge. Şi aceste două facultăţi, imaginaţia şi memoria, sînt fundamentale pentru arte, mortal vătămate de o educaţie fundamentată numai pe *justesse de l'esprit dans le discernement du vrai et du faux* (justeţea spiritului în discernerea adevărului şi falsului): „Et memoriam, quae cum phantasia, nisi eadem, certe pene eadem est, in pueris, qui nulla alia mentis facultate praestant, excoli impense necesse est: neque ingenia ad artes, quae phantasia, vel memoria, vel utraque valent, ut pictura, poetica, oratoria, iurisprudentia, quicquam sunt hebetanda: neque critica, quae omnium artium scientiarumque instrumentam nostris commune est, ulli debet esse impedimento...“.[17].

5. Restituirea lui Vico timpului său

În revendicarea simţului comun ca facultate de judecare strîns legată de fantezie şi de memorie, întîlnim acum un alt concept, cel de *ingenium*

Scanned with OKEN Scanner

(înclinare naturală, talent) ca facultate a artelor bazate pe fantezie sau pe memorie sau pe amîndouă; şi ne dăm seama că pagina lui Vico este ca un nod în care se strîng fire divers colorate şi multiple: dintre care unele au fascinantele culori ale artei destinate să convingă dincolo de raţiune (dincolo, nu *împotriva*: prin *verosimilitate*, şi nu prin adevăr, adresîndu-se *simţului comun* şi nu *spiritului*...) care era, înainte şi după Vico, arta barocă; în timp ce altele, urmîndu-le, duc foarte departe, în gîndirea filosofică, ca şi în producţia artistică, întrucît capătul lor extrem se află în polemica romanticilor împotriva moştenirii acelei *Art de penser* trecută în iluminism. Polemică a romanticilor cu care Vico avea să aibă nu un singur punct de contact: şi pe care şi noi, astăzi, o putem socoti actuală; de n-ar fi decît atît, întrucît, la urma urmelor, reabilitarea romantică a fanteziei şi a talentului, moştenitor al latinului *ingenium*, ar putea să ne ajute la lecuirea artiştilor (sau cel puţin a acelora dintre ei care au o autentică vocaţie) de acel soi de masochism care-i îmboldeşte la o autoretrocedare voluntară: în care ei refuză talent şi fantezie, pretind o funcţie pur şi simplu tehnică, şi în mod implicit acceptă, supunîndu-se cu totul prevaricaţiunilor scientismului, de care, în schimb, sarcina lor este de a emancipa mintea oamenilor, fie şi numai cu ironia. Şi ar fi desigur sugestiv să înaintăm cu sublinierile noastre la actualitatea polemicii romantice în apărarea talentului; în acelaşi fel în care ar fi o faptă nu lipsită de farmec, a aceluia care, căutînd mereu sugestii actuale, ar vrea să ajungă la antecedentele noţiunii vichiene de *ingenium*; şi după ce le va fi reconstruit, să spunem astfel, genealogia, s-ar îngriji de a le stabili descendenţa — cum dealtminteri s-a făcut de multe ori de învăţaţi de seamă (să amintim unele pagini din Gadamer, în *Wahrheit und Methode* — Adevăr şi metodă), pentru noţiunea de simţ comun, în măsura în care este pusă în raport cu corelativul său *talent* sau *ingenium*: cu *gustul*, pe care chiar cel mai mare teoretician

Scanned with OKEN Scanner

al său, la sfîrșitul secolului al XVIII-lea (îl numesc, încă o dată, pe Immanuel Kant) avea să-l definească drept o *specie de simț comun*...

Toate acestea, însă, sînt sugestii pe care trebuie să le trimitem înapoi, deoarece ele nu pot să nu ne oblige la o regîndire totală a gîndirii estetice a secolului optsprezece, care la urma urmelor debutează în plin calm baroc și-și închide propria parabolă cînd romantismul este mai mult decît o anticipare. Propunerea noastră, aici și acum, nu știu dacă era mai modestă sau mai îndrăzneață: voiam să subliniez numai, în polemica din *De nostri temporis*, unele analogii, și nu mai mult decît atît, cu o posibilă polemică a noastră, abia amintită aici în cerințele sale inițiale — și trebuie să adaug că ar putea costa scump simplul fapt că i s-a putut indica posibilitatea.

A mărturisi că ești urmaș al lui Vico, al lui Vico din *De nostri temporis studiorum ratione*, înseamnă cu adevărat, în ziua de astăzi, a vrea să te azvîrli în vîltoare, renunțînd prin aceasta chiar la avantajele facile (nu toate numai morale) pe care gîndirea *up to date* (la zi) le oferă celor ce-i devin susținători și stegari. Dar poate nu a dispărut definitiv obligația, pentru cel ce s-a dăruit filosofiei, de a contrapune rațiunile adevărului celor ale succesului și ale timpului, ba chiar ale *propriului-succes-în-timp*; și trebuie să adăugăm că o cercetare ca aceea pe care sublinierile amintite aici o încheie — cercetarea, spun, a esteticii secolului optsprezece în complexitatea ei, în sînul căreia polemica lui Vico în prelegerea din 1708 poate fi înțeleasă în toate motivațiile sale, este o cercetare care nu făgăduiește succese facile, ci învață adevăruri prețioase; și faptul de a te aventura în ea poate aduce bucurii mai înalte decît cele pe care le vom putea găsi alergînd după unele aspecte grosolane și plicticoase, ca să le definim precum merită, ale contemporaneității noastre imediate. O contemporaneitate care are nevoie, într-adevăr, să recucerească *umanul*. Și a recuceri umanul poate să

însemne şi a-ţi aminti că nu totdeauna raţiunea este raţionalistă [18].

NOTE

[1] Şi asupra acestui subiect a se vedea (1980): R. Assunto, *Infinita contemplazione — Gusto e filosofia dell'Europa barocca* (Infinita contemplare — Gustul şi filosofia Europei baroce), Neapole, S.E.N., 1979.

[2] A se vedea: *Kant e la fisica moderna* (Kant şi fizica modernă), în: Luigi Scavarelli, *Scritti Kantiani* (Scrieri kantiene), Florenţa, ed. La Nuova Italia, 1968.

[3] *De nostri temporis studiorum ratione* (Despre raţiunea studiilor timpului nostru), VIII, *De re poetica* (Despre lucrurile poetice), în: Giambattista Vico, *Le orazioni inaugurali* (Oraţii inaugurale), *Il „De Italorum Sapientia" e le polemiche* („Despre înţelepciunea italienilor" şi polemicile), sub îngrijirea lui G. Gentile şi Fausto Nicolini, Bari, Laterza, 1914, p. 97. După traducerea în italiană a lui F. Nicolini, în: Giambattista Vico, *Opere*, Milano-Neapole, Ricciardi, 1953, p. 203: „...poetul fuge de aspectele obişnuite ale adevărului pentru a-l configura sub aspecte şi mai sclipitoare; se depărtează de ceea ce este nesigur în natură pentru a urma ceea ce este constant în ea; preferă, aşadar, falsul pentru a fi, într-un fel mai sigur, mai aproape de adevăr...".

[4] Ed. cit., p. 96—97. După traducerea italiană a lui F. Nicolini, în: *Opere*, cit., p. 202: „Am spus ceva mai înainte că fatală este critica pentru poezia timpului nostru, dacă nu cu altceva, măcar cu o astfel de critică se hrănesc copiii, în care ea întunecă fantezia şi nimiceşte memoria: cînd, apoi, cei mai buni poeţi sînt plini de fantezie şi zeul lor tutelar este Memoria împreună cu muzele, fiicele sale. Dimpotrivă, dacă tinerilor le este predată critica, şi după ea, sînt consolidate în ei memoria şi fantezia, aş reţine că ea ar putea fi de real folos activităţii poetice. Aşa cum vom spune ceva mai încolo, poeţii ţintesc spre adevărul ideii, mai precis, universale; şi chiar metoda geometriei duce, mai bine decît orice alt lucru, la plăsmuirea minciunilor poetice, adică la a da viaţă unor asemenea personaje, încît caracterul lor, desemnat să fie o bună direcţie la începutul acţiunii, rămîne apoi acelaşi mereu pe tot parcursul dezvoltării ei. Aceasta este arta pe care, după spusa lui Aristotel, ne-a dat-o de învăţătură cel dintîi între toţi poeţii sublimi, Homer: artă de la care, cum atrage atenţia acelaşi filosof, pleacă unele paralogisme: de exemplu: « Dedal zboară, dacă este înaripat ». Minciuni de acest gen nu pot fi plăsmuite decît de cel care ştie cu suficientă precizie să unească strîns un lucru cu altul, în aşa fel ca al doilea să pară că emană firesc din primul, al treilea din al doilea. Totuşi ar vorbi cu subtilităţi şi nu ar rămîne dincoace de adevăr cel ce ar spune că minciunile poetice pot fi născocite numai de cei

Scanned with OKEN Scanner

care cunosc pe degete adevărurile filosofice. Și aici excelează geometrii, care din premise și din date false știu, în virtutea metodei lor, să tragă concluzii adevărate".

[5] *Idem*, sublinierea noastră. După trad. cit., p. 203: „Socot de asemenea că scopul spre care se tinde astăzi în mod general, adică adevărul ideii, mai precis ideea universală, folosește mult poeziei. Departe de mine părerea că poeții se mulțumesc în mod vădit cu falsul: dimpotrivă, aș îndrăzni să afirm că, prin funcția lor, ei urmează adevărul, nici mai mult și nici mai puțin decît filosofii".

[6] *La logique ou l'art de penser, contenant outre les règles communes plusieurs observations nouvelles, propres à former le jugement* (Logica sau arta de a gîndi, conținînd în afară de regulile comune mai multe observații noi, proprii pentru a forma judecata), de Antoine Arnauld și Pierre Nicole, ed. integr. de Pierre Claire și François Gibal, Paris, PUF, 1965, p. 41.

[7] *De nostri temporis studiorum ratione*, VIII, în: *Le orazioni inaugurali*, ed. cit., p. 7; după trad. ital. cit., p. 203: „În formă desfătătoare, poetul te învață aceleași lucruri ca și filosoful, acesta însă într-o formă austeră. Și unul și celălalt incită la virtute și te smulg din viciu..."

[8] În: *Le orazioni inaugurali*, ed. cit., p. 75.

[9] *De nostri temporis studiorum ratione*, III, ed. cit., p. 97.

[10] *La logique ou l'art de penser*, ed. cit., p. 22.

[11] *Idem*, p. 29. Acest al doilea discurs preliminar este pus de către autori înaintea ediției a doua din 1644.

[12] *Idem*, p. 270. A se vedea și Antonio Corsano, *G.B. Vico*, Bari, Laterza, 1956 (studiu nou, care îl dezvoltă și îl cuprinde pe cel din 1935, *Umanesimo e religione in G.B. Vico* — Umanism și religie în G.B. Vico), p. 67 ș.u. Din Corseno, de asemenea: *Cicerone fra Cartesio e Vico* (Cicero între Descartes și Vico), în: *Filosofia*, a. XXVI, nr. 1, Torino, 1975, p. 67.

[13] *La logique*, ed. cit., p. 278. Tot acest fragment din *Art de penser* (Arta de a gîndi) a fost adăugat la a doua ediție.

[14] *Idem*, p. 14.

[15] *Le orazioni inaugurali*, ed. cit., p. 81; după trad. it. cit., p. 177: „Așa cum la urma urmelor știința se naște din adevăr și greșeala din fals, tot așa simțul comun se naște din verosimil. Și cu adevărat lucrurile verosimile sînt aproape la mijloc între cele adevărate și cele false, așa cum cele care sînt cele mai adevărate, foarte adesea sînt false".

[16] *Idem*; după trad. it., p. 177: „Așadar, întrucît ceea ce trebuie mai presus de altele să fie dezvoltat la adolescenți este simțul comun, întîmpinăm riscul ca în ei acesta să fie sufocat de critica noastră".

[17] *Idem*; după trad. it. cit., p. 177: „Și memoria, care, dacă nu este chiar același lucru cu fantezia, este cu siguranță aproape același, trebuie cultivată intens la

Scanned with OKEN Scanner

copiii, care nu excelează în nici o altă facultate a minții. Nu se poate apoi în nici un fel toci în spirite înclinația spre arte în care fantezia sau memoria au preț, sau și una și alta, ca pictura, poezia, elocvența, jurisprudența: nici critica, instrument comun pentru ai noștri, instrument al tuturor artelor și al tuturor științelor, nu trebuie să fie un impediment pentru vreuna din ele".

[18] A se mai vedea, cu privire la importanța lui Vico în relația cu „raportul simț-emoție", care în secolul al XVIII-lea „conduce la fermenți antiraționaliști, generatori ai esteticii moderne": Vittorio Stella, *L'apparizione sensibile* (Apariția sensibilă), Roma, Bulgari, 1979, p. 13—14. Apoi: Gillo Dorfles, *L'estetica del mito (da Vico a Wittgenstein)* — Estetica mitului (de la Vico la Wittgenstein), Milano, Mursia, 1967, p. 15—18. Demne de a medita asupra lor, deși nu privesc tematica prelegerii *De nostri temporis studiorum ratione*, sînt sublinierile lui Auerbach (1931) referitoare la conceptul vichian al *non-poeticității* necesare a raționalismului, formulat în ajunul, sau aproape, iluminismului: vezi Erich Auerbach, *S. Francesco Dante Vico*, trad. it. de Vittoria Ruberl, Bari, De Donato, 1970, p. 129—130.

Scanned with OKEN Scanner

NEOCLASICISM ȘI RAȚIONALISM ESTETIC

A face din punct de vedere istoric și critic distincția între idealurile settecentești ale Neoclasicismului și cele ale Raționalismului este un act pe cît de dificil pe atît de necesar pentru cine vrea să se orienteze într-o problematică al cărei interes nu este pur și simplu istoric, întrucît atinge una dintre temele cele mai arzătoare lăsate nouă moștenire de gîndirea secolului al optsprezecelea: tema raportului între Istorie și Rațiune (strîns împletindu-se cu celelalte raporturi, între Istorie și Natură și între Natură și Rațiune); care nu privește numai estetica, ci cuprinde condiția noastră în totalitate, complexitatea răspunsurilor noastre la provocările situației în care ne găsim și, la limită, pentru filosof, se identifică întrebărilor inevitabile despre temporalitatea și supratemporalitatea existenței ca existență-a-gîndirii, și despre categoriile gîndirii ca modalități ale existenței. Și într-o lucrare istoriografică și teoretică dificultatea unei distincții între Neoclasicism și Raționalism reiese, pentru cine le studiază, din faptul că se găsește dinaintea a două mișcări care, mai ales în măsura în care teoretizează categoria estetică a arhitecturii, nu numai că sînt aproape cu totul sincronice între ele, dar de cele mai multe ori se găsesc pe poziții opuse, aducînd motivații la prima vedere analoage sau aproape analoage, împotriva unor adversari co-

Scanned with OKEN Scanner

muni, cum erau idealurile estetice ale reprezentativităţii şi ale spectaculosului baroc, sau cele ale caracterului sărbătoresc mai mult sau mai puţin senzual care marca gustul numit mai apoi rococo. De aici acea identificare (sau suprapunere) ulterioară prin care, şi totdeauna pe bună dreptate, pe plan riguros istoric dacă nu pe cel propriu-zis speculativ, au fost incluşi în neoclasicism unii teoreticieni ca Milizia, în Italia, unii arhitecţi ca Ledoux sau Boullée, în Franţa — nu fără ca faimoasa definiţie cu care începe eseul lui Winckelmann, *Grazia nelle opere d'arte* (1759) — Graţia în operele de artă: „Die Gratie ist das vernunftig Gefällige", „Graţia este plăcutul conform raţiunii", pe bună dreptate, să îndreptăţească, în limitele unui punct de vedere atent numai la profesiunile de gust, atribuirea calificării de raţionalist saxonului, ba chiar abatelui Johann Joachim Winckelmann, custode al Antichităţilor din Roma.

Graţia, însă, poate fi un prim indice al non totalei coincidenţe a idealului raţionalist cu cel neoclasicist, fiind nevoie să se citească, după cum cred, în definiţia winckelmanniană a graţiei o reabilitare a plăcutului, ca o categorie ce nu poate fi redusă (cum avea să susţină Kant mai pe urmă) la simplul plăcut-pentru-simţuri; la acel plăcut pur fiziologic pe care elenizantul Winckelmann (al cărui cititor atent avea să fie în felul său Kant) îl combătea în senzualitatea rococoului. Plăcut, conform raţiunii, desigur: dar conform unei raţiuni pe care, la modul kantian, am numi-o *practică*, raţiune fundamentînd virtute, dincolo de înclinaţii şi pasiuni, în timp ce raţiunea raţionalismului estetic a fost totdeauna, în fundamentul său filosofic, o raţiune gnoseologizantă, care fundamenta virtute numai indirect, deoarece principiul său era o concepţie matematizantă a adevărului şi a cunoaşterii — şi prin urmare un ideal pur geometric de frumuseţe; şi opunîndu-se în măsura în care este geometric tocmai graţiei: graţie care, laolaltă cu sublimul definibil la modul kantian ca *dinamic*

Scanned with OKEN Scanner

(domnia unei raţiuni practice materializabile peste înclinaţii şi pasiuni: toţi acei Horaţiu şi Brutus ai lui David îi anticipaseră expresia figurativă), reprezenta culmea acelui ideal estetic neoclasic care în Italia, trecînd în toate expresiile artistice şi în modalităţile foarte diferite între ele chiar printr-o comună idolatrizare a anticilor şi a exemplarităţii lor (să ne gîndim, în teatru, la Alfieri şi Monti, contemporani, neoclasici amîndoi, chiar în atît de contrastanta lor operă dramatică), a atins poate punctul cel mai înalt prin ideala asociaţie între Foscolo şi Canova. Şi această asociaţie între Foscolo şi Canova stătea tocmai sub semnul Graţiilor — cărora, ar fi hazardat să spunem, le-au fost sacrificaţi în proiectele lor geometrizante, raţionaliste propriu-zis şi sub mai multe aspecte anticipatoare, Boullée şi Ledoux; chiar dacă acesta din urmă este autor de opere perfect adaptabile la cultura neoclasică (dar nu un neoclasicism propriu-zis graţios ca, de exemplu, rotonda din parcul Monceau. Şi despre convergenţele neoclasice ale lui Ledoux — în ale cărui proiecte mai raţionaliste, piramide şi cuburi şi sfere, pe care le putem atribui, adoptînd o terminologie hegeliană, din *Fenomenologia* acestuia, *spiritului artefice* („Werkmeister"), nu încă *spirit artist* („Künstler"), se poate spune că ar fi simpla amintire a cultului tributar al neoclasicilor exemplarităţii absolute a lumii antice, greco-romane — s-ar putea, dacă vrem, să facem o apropiere, la Milizia — ale cărui reluări textuale de concepte lodoliene, dincolo de adeziunea iluministă, de faptul că el a fost cel ce a răspîndit, în Italia, ideile şi programele marii *Encyclopédie*, atestă profesiunea raţionalistă declarată — fervoarea canoviană manifestată în scrisoarea din 1787 către contele Sangiovanni, pe care Ciceognava avea s-o citeze în lucrarea sa *Storia della scultura in Italia*: „...Ce odihnitor! (este vorba de monumentul funerar al papei Ganganelli). Ce eleganţă! Ce aşezare! Sculptura şi arhitectura şi în totalitate şi în parte este în manieră antică..."

Scanned with OKEN Scanner

Suprapuneri, convergențe... Dar cine vrea să recapituleze în mod critic, din punct de vedere filosofic, cele două categorii istorice ale Neoclasicismului și ale Raționalismului, va trebui să țină seama și de o diversitate radicală în ipotezele teoretice, care făcea ocazionale doar, trecătoare, și uneori pur și simplu instrumentale, afinitățile lor eventuale și convergențele și suprapunerile; sigur fiind, se înțelege, că unele discriminări conceptuale, mai pe urmă foarte limpezi, nu erau de fel limpezi (așa cum se întîmplă totdeauna în asemenea cazuri) în mintea celor care în ochii noștri apar ca fiind protagoniștii celor două mișcări. Întrucît ei cultivau idealurile lor, susținîndu-le polemic în teorie și în critică, urmîndu-le realizarea în proiecte și în construcție (cînd erau arhitecți), fără a le defini de altfel cu o exclusivitate tăioasă, așa cum o facem noi, fie și în scopul unei înțelegeri istoriografice; sau măcar fără ca definițiile prin care desemnăm noi respectivele mișcări și categoriile lor istorice fundamentale (Raționalism, Neoclasicism, dar și: Preromantism, Protoromantism, Romantism propriu-zis) să fi fost folosite de ei așa cum le folosim noi: de parcă ar fi însemne sau steaguri de oști în război....

Oricît de puțin ar fi fost intuită în multe cazuri, și uneori uitată în focul polemicilor comune, subzistă totuși distincția între Neoclasicism și Raționalism; și ea nu diferențiază numai teoretic cele două direcții, ci a contrasemnat divers și poate chiar antitetic activitatea istorică a Neoclasicismului și a Raționalismului, atît pe planul faptului artistic efectiv, cît și pe cel al teoriei. Să ne gîndim la continuitatea directă care subzistă între Neoclasicism și Romantism; în timp ce radicală și nemediabilă se arată, chiar de la începuturi, incompatibilitatea între Raționalism și Romantism: și asta chiar în scrierea ce s-ar putea numi că este un fel de incunabul al criticii romantice de arhitectură, pe care treizeci de ani mai tîrziu aveau s-o dezvolte cei doi Schlegel și Chateaubriand: adică în eseul lui

Scanned with OKEN Scanner

Goethe despre arhitectura germană (*Von deutscher Baukunst*, 1773) scris în polemica dusă cu abatele Laugier și împotriva teoriei raționaliste potrivit căreia forma derivă din funcție: teorie pe care Laugiero susținea și căreia Goethe îi opune astfel o apologie a ornamentației, ceea ce l-ar fi făcut să se cutremure de indignare, dacă i s-ar fi întîmplat să o citească, pe Adolf Laos, osînditorul ornamentelor: „Există în om o natură formativă care numaidecît se vădește activă, de îndată ce umana existență a atins siguranța. O dată ce nu mai are de ce să-și facă griji și nici să se teamă, semizeul laborios în propria-i liniște („Wirksam in seiner Ruhe") caută în jurul său o materie pentru a-i încredința propriul spirit. Astfel sălbaticul cu desenele lui fantastice, cu culorile vii, cu reprezentările figurative vegetale, își împodobește nucile de cocos, panașele, chiar propriu-i trup ". Și la baza acestei latente incompatibilități între Neoclasicism și Raționalism (pe care Romantismul avea s-o ducă la desăvîrșire) stă, în cele două direcții și mișcări, o atitudine constrastantă față de moștenirea jansenistă: tocmai față de acea moștenire jansenistă, cultivată la Roma sub papa Clement al XII-lea, de oameni a căror solidaritate cu Neoclasicismul trebuie pusă, cred, în numărul ocazionalelor confluențe antibaroce care în unele momente au unit Neoclasicismul și Raționalismul.

Vom spune atunci că prelații și clericii romani filojanseniști (a căror *pietas*, potrivnică față de oricare seducție a simțurilor, nu se putea să nu fie ostilă fastului baroc) și iluzionismul baroc (în care fratele Andrea Pozzo, afiliat la mult urîta Companie a lui Isus, a fost maestru) aveau să-l accepte drept aliat pe Winckelmann, dușmanul sculpturii lui Bernini, și disprețuind în mod hotărît, în arhitectură, ornamentele de fațadă, cele în formă de scoică și nimicurile pictate—fără să facă o prea mare distincție între enunțurile arheologului german și acele *Dialoghi delle Tre Arti del Disegno (Dialogurile celor trei arte ale desenului)*, ale lui Bottari, pe care Winckelmann,

cum se știe, avea să-l stimeze prea puțin, unde era formulat un program estetic foarte apropiat celui după care aveau mai apoi să meargă preferințele teoretice ale lui Milizia. Jansenîștii din Roma, cu alte cuvinte, favorizau din motive religioase neoclasicismul lui Winckelmann deoarece, în arhitectura ecleziastică și în decorurile liturgice, putea veni în întîmpinarea exigențelor unei religiozități în întregime interioare și pline de austeritate, fără momeli senzuale și purificată de orice emfază vizuală sau oratorică scrisă; religiozitatea, al cărei adept era tocmai Bottari (secretarul cardinalului Neri Corsini și înrudit, în propria-i formație, cu tradiția rațională galileiană), care reunea în casa lui pe toți susținătorii acelei mișcări [1], în timp ce a fost condusă și în unele cazuri oficial profesată de către teoreticienii adevăratului și propriului raționalism arhitectonic, filiația așanumitei Logici de la Port-Royal. Însăși această ascendență jansenistă (nu vom relua aici problema rădăcinilor janseniste ale Iluminismului: pentru care va fi nevoie să-i întrebăm pe cercetătorii specializați în acest subiect), însăși această ascendență, spun, în afară de motivarea refuzului fanteziei care a adus pînă în miezul secolului nostru spiritul polemicii antibaroce a lui Arnauld și Nicole („ lors donc que nous parlons des idées, nous n'appellons point de ce nom les images que sont peintes en la fantaisie . . .“ — „așadar cînd vorbim despre idei, nu numim cu acest nume imaginile zugrăvite în fantezie“ — *La logique* (Logica) era tot atît de limpede pe cît au fost poeticile raționalismului arhitectonic din secolul al XVIII-lea pînă astăzi; prin care ideilor-concepte-veridice ale lui Arnauld și Nicole le corespund formele pure geometrico-funcționale), însăși această ascendență ne ajută să înțelegem diferita, ba chiar contrara atitudine teoretică față de antichitate a raționaliștilor și neoclasicilor în secolul al XVIII-lea. Și nimeni nu va putea lămuri această latură a problemei, care cuprinde în sine raportul Rațiune—Istorie, mai bine decît Memmo, depozitar al gîndirii lui fra Carlo Lodoli — a

acelui Lodoli ale cărui raporturi ideale cu jansenismul, în măsura în care au putut exista, ar merita un studiu aparte, însoțit de cercetarea, necesară și ea, a semnificației teoretice ce se poate atribui prieteniei epistolare pe care Lodoli a întreținut-o cu Vico; cu acel Vico apărător, în prelegerea *De nostri temporis studiorum ratione*, unde polemizează cu logicianul adepților școlii de la Port-Royal, al fanteziei poetizante împotriva rațiunii geometrizante; iar în *Scienza Nuova* (Știința nouă) s-a constituit în răzbunător filosofic, fie că ne place sau nu, al barocului (de ajuns să ne gîndim la comentariul vinietei imaginate de el însuși, după o concepție iconografică demnă de fratele Pozzo) și totodată anticipator al romantismului: mediator aproape implicit între viitoarea gîndire estetică a romanticilor și cea a epocii baroce. Și faptul că Lodoli, teoretizînd arhitectura, prin ceea ce putem ști despre el, într-o manieră foarte apropiată de spiritul logicii de la Port-Royal, se interesa, cum se știe, datorită unei ediții veneţiene a *Științei noi* („aici în Veneția cu o nespusă preamărire trece din mînă în mînă, între oameni de seamă, prea profunda carte a acestuia, *Principii ale unei Științe noi*...“), acesta este un alt element, ca să spunem astfel, de supărare pentru cine ar vrea în mod rigid să-i fișeze pe protagoniștii evenimentului estetic-filosofic al secolului al XVIII-lea și să-i facă să se miște după reguli de joc prestabilite, asemenea pieselor de șah ...

Chiar raportul Istorie—Rațiune, această cumpănă dintre cele mai subtile între Raționalism și Neoclasicism, poate așadar să ofere cercetării noastre un punct de plecare fără echivoc. Și în contextul de față, atunci cînd se spune raport Istorie—Rațiune, se înțelege referirea la o diferită, poate antitetică manieră de a lua atitudine față de antichitate; ale cărei respective certificări le putem găsi în *Elementi di architettura lodoliana* (Elemente de arhitectură lodoliană) de Memmo și în *Pensieri sull'imitazione degli antichi* (Gînduri despre imitarea anticilor) de Winckelmann.

Scanned with OKEN Scanner

Vom sublinia prin urmare unele fragmente dintre cele mai concludente, în expunerea pe care Memmo a făcut-o privitor la gîndirea lui Lodoli, nu fără a trece apoi numaidecît la o relevare a convergenţelor ce pot fi reperate în scrierile lui Milizia, ca şi a altor iluminişti. Confruntarea cu enunţurile winckelmanniene ne va da măsura diferenţei esenţiale între raţionalişti şi neoclasicişti, concordînd chiar în a presupune cvasi-sinonimia între clasic şi raţional relevată de Argan atunci cînd îl comentează pe Milizia [2]; diferenţă care iese în evidenţă şi atunci cînd se pune în lumină fundamentarea teoretică a acestei cvasi-sinonimii: întrucît pentru neoclasici, raţionalul era raţional în măsura în care se modela după antic; în timp ce conform raţionaliştilor, anticul avea valoare de model numai şi în măsura în care răspundea acelor exigenţe ale raţiunii care se rezumau, s-o spunem cu cuvintele lui Argan, de astă dată comentator al lui Lodoli, la „corespondenţa formei cu funcţia constructivă“ [3].

Deosebit era aşadar modul de a înţelege Antichitatea, valoarea ei, învăţătura ei, la raţionalişti şi neoclasici. Şi fi-va de ajuns să deschidem întîiul volum din *Elementi di architettura lodoliana* pentru a repera argumente, şi nu puţine, în favoarea unei legitimări raţionaliste a Antichităţii; căreia îi corespunde, vădit, o critică îndreptată împotriva aceleiaşi Antichităţi, atunci cînd exemplele pe care ea ni le-a transmis se depărtează de acea raţionalitate, ca o corespondenţă a formei cu funcţia, despre care citim în cartea lui Memmo o exemplificare lodoliană aproape tot atîtde faimoasă ca şi cealaltă, cuprinzînd dialogul între Lodoli şi nobilul venetian referitor la un lăcaş baroc: „... Să ne înfăţişăm aşadar la unul din acele temple. Ce văd! Pulpa mea, călcîiul meu nu se poate mişca, urcînd treptele, fără o nesfîrşită osteneală. Cum ? Sînt oare mai înalte de nouăsprezece degete, late de douăzeci şi şase ? Dacă Dumnezeu nu-mi lungeşte gambele mai mult decît cele ale unui gigant nu voi putea niciodată să intru să mă rog lui în sfîntu-i lăcaş ...“ [4].

Scanned with OKEN Scanner

Și care mai înainte, cu o amplă documentare pro și contra, exemplaritatea absolută pe care neoclasicii o celebrau în arta Antichității fusese respinsă ca prejudiciu; arătînd cum, în lipsă de fapte verificabile, ar fi arbitrar să socotești absolut perfectă arhitectura greacă clasică: „... La asemenea cuvinte frumoase, în fața atîtor autorități mă resemnez; mă voi întreba apoi unde sînt aceste modele pentru a putea atrage atenția asupra lor tineretului căruia i-ar plăcea să le imite ? ... Cei care afirmă nu numai că este frumos un lucru, ci cel mai frumos din toate, fie că-l vor fi cercetat cu ochii lor proprii, fie că-l vor fi extras, referitor la el, din zeloase relatări, idei atît adevărate, bune să echivaleze cele mai îngrijite desene, dar cine, dintre pasionații propovăduitori, a fost în Grecia să observe ruinurile? ... Nimeni. Cum! Nimeni nu a văzut ceea ce sfătuiește pe altul să imite ca *non plus ultra* al frumosului ? Și totuși așa este..." [5]. Și ceea ce este valabil pentru greci, este valabil și pentru Vitruviu: întrucît, scrie Memmo, fra' Carlo Lodoli „nelăsîndu-se dus orbește de marele Vitruviu, nici de importanța curentului atîtor scriitori care, fără s-o fi cunoscut bine niciodată, ridică în slăvi arhitectura greacă ..." [6]; și în același mod Lodoli, după ceea ce relatează Memmo, „după ce le-a admirat îndeajuns, a părăsit construcțiile romane", renunțînd de a mai vedea în ele „legi socotite infailibile" [7]: propunerea sa fiind (și aici reiese vădit deosebirea raționalismului, nu numai față de clasicismul tradițional, ci mai ales față de ceea ce avea să fie neoclasicismul adevărat și propriu), „de a introduce cele mai sigure planuri în cercetarea adevărului arhitectonic, fără a disprețui ceea ce rămîne mult și bun, și care poate să-l învețe pe cineva mai bine decît îl pot învăța pînă acum marii profesori" [8].

Magistră, așadar, antichitatea, dar numai în măsura în care învățătura ei poate fi exemplu de fidelitate față de rațiune. Atunci cînd antichitatea se depărtează de rațiune — și rațiunea este, în arhitectură, după raționaliști, principiul care

cere pura și desăvîrșita funcționalitate a formei — atunci antichitatea nu mai este un model, dacă nu chiar un exemplu de neurmat: o primă mărturie, poate, despre acele devieri de la raționalitate, despre acele scăderi față de dreapta rațiune de care este atît de bogată istoria omenească; și abia dacă este cazul să amintim, aici, cum în această supraistoricitate a Rațiunii, față de care istoria se poate configura și ca eveniment avînd la origine o lipsă, retrăiește, în interiorul Raționalismului (trecută poate prin jansenism) teoria biblică a păcatului originar. Subiectul ne-ar duce însă prea departe: să ne mulțumim de a-l adnota pe marginea lucrării noastre, ca o simplă ipoteză de studiu; și vom continua cu înregistrarea modului cum teoreticienii raționaliști înțelegeau antichitatea; citind, acum, o peremptorie pagină din Milizia, cît se poate de depărtată de inaccesibilitatea anticului teoretizată de neoclasici.

„Multă indiferență față de Autoritate, și mai ales față de Antichitate", recomanda Milizia, adăugînd că „binevenita plecăciune care se datorează memoriei și lucrurilor înaintașilor noștri nu trebuie să ne ducă, și ne duce adesea, la exces de admirație pentru tot ce este antic. Înainte de a admira, cercetează, și după ce ai cercetat bine ce este, vei înceta poate să admiri. Dacă te îndoiești, cu toate acestea, dacă intri la bănuială fără un respect orb irațional față de Antichitate, și apoi, dacă ai curaj, du-te să-l adulezi pe Homer, Platon, Aristofan, Fidias, Vergiliu, Vitruviu, Petrarca, Dante, Boccaccio, Leon Battista Alberti, și atîtea alte leșuri. Unii antici păstrîndu-și creditul, întrucît, odată prețuit un lucru, mintea rămîne plină de acea prețuire, și face loc alteia" [9]. Nu s-ar putea închipui o opoziție mai fățișă față de principiul care cu douăzeci și șase de ani mai înainte fusese proclamat de Winckelmann în manifestul programatic, dacă-l putem numi astfel, al mișcării neoclasice: „singura cale, pentru noi, de a deveni mari și, dacă se poate, de neimitat, este imitarea anticilor . . ." [10]. Și aliniatul cu care

se încheie, în *Principiile* lui Milizia, capitolul IV al părții I, merită să fie citit pînă la capăt, într-atît este de precisă, ultimativă, negarea exemplarității anticilor (care sînt judecați conform rațiunii); și expusă, ceea ce nu dăunează, într-un stil însuflețit și spiritual: „Depărtarea timpurilor și locurilor le face și mai demne de venerație. Îi vedem adesea pe unii pe pînze, pe marmură, pe bronzuri, pe camee, cu o barbă mare, cu un cap maiestuos, cu o privire ascuțită, cu o frunte largă și cutată, totdeauna gata parcă să treacă prin alambic cele mai adînci taine ale Naturii, ale Materiei, ale Științelor, ale Artelor, și îi socotim mai mult decît oameni, și totuși sînt oameni ca și noi. S-au îmbunătățit toate științele; și se vor mai îmbunătăți încă, și cine știe cînd vor atinge perfecțiunea. Și Artele Frumoase se vor fi născut desăvîrșite, sau se vor fi perfecționat numaidecît într-o vreme cînd omul de știință era o ființă mistică ? Pentru noi ar fi ceva plin de încîntare; ne-am odihni pe ostenelile altuia: toată grija noastră s-ar reduce la a le păstra, și gloria noastră ar fi simpla și lingușitoarea imitație. Se pare că lucrurile stau cu totul altfel, și se pare că, atît timp cît sîntem rațional, trebuie să ne supunem grelei pedepse de a raționa". [11]

De neconceput, așadar, perfecțiunea anticilor, ca perfecțiune originară sau numaidecît atinsă, „într-o vreme cînd omul de știință era un mistic". Dacă așa ar fi, nu ne-ar rămîne altceva decît acea „Nachahmung", imitarea anticilor, recomandată de Winckelmann; dar nu ar fi pentru noi o cale spre perfecțiune, perfecțiunea fiind gata și bine făcută, atinsă, nu se știe cum, de antici: ar fi numai „servilă imitație". Aceasta s-ar putea spune în cazul cînd arta anticilor ar fi cu adevărat atît de miraculos desăvîrșită — iar problema, și aici, are un substrat religios: deoarece critica lui Milizia față de crezuta perfecțiune a anticilor, în mod implicit se întoarce împotriva conceptelor de „Revelare" și de „Tradiție", care în programa estetică neoclasicistă erau prezente, propunînd acea răsturnare a timpurilor și repatrierea spiri-

tului prin care Neoclasicismul nu putea să nu-şi transmită propria inspiraţie de bază romantismului lui Novalis şi al lui Friederich Schlegel din perioada vieneză. Dar cu atît mai îndreptăţită reiese critica raţionalisto-iluministă pe care Milizia o îndreaptă împotriva idolatrizării neoclasice a antichităţii, atunci cînd o citim în contextul său originar, avînd bine întipărită în minte pura idealitate a perfecţiunii antice aşa cum o gîndeau neoclasicii: o idealitate a cărei verificare a căutat-o în zadar Lodoli în monumentele supravieţuitoare ale antichităţii. Dacă critica raţionalistă privind ipotezele teoretice ale neoclasicismului ne ajută să înţelegem originara inspiraţie mistico-palingenetică a acestuia din urmă, inspiraţie întemeiată pe o noţiune circulară, şi prin urmare plotiniano-calitativă a timpului, ea ne pune în situaţia de-a înţelege mai bine admiraţia prudentă pe care raţionaliştii o profesau faţă de antichitate, în măsura în care exemplul antic putea fi invocat împotriva exceselor formei faţă de funcţie pe care ei le combăteau la baroc şi rococo: în acord aici cu neoclasicii pe care Winckelmann îi învăţase să urască ornamentele în formă de scoică şi volutele şi decoraţia de faţadă şi nimicurile zugrăvite, în numele unei „frumoase simplităţi şi calme măreţii" în care anticii fuseseră magiştri de neatins. Winckelmann şi neoclasicii însă nu-şi puneau decît indirect o problemă de funcţionalitate a formei: „schöne Einfalt und stille Grösse" era, pentru ei, în formele artistice, eliberarea de corupţia simţurilor, recîştigarea purităţii originare, în care coincideau fericirea şi virtutea: prin aceasta idealul lor era reîntoarcerea asupra ei înseşi a unei temporalităţi non-ireversibile; şi de un interes extrem ar fi să căutăm prezenţele neoclasiciste în tratatul *Del Bello* (Despre Frumos) în care Gioberti avea să teoretizeze arta ca un aspect al circularităţii ontologice: un mod, pentru ceea ce există, de a se autorestitui Fiinţei, a cărei creativitate era prezentă ca frumuseţe a ceea ce există ca atare; şi să ne amintim unele apologii întîmplătoare ale sculpturii neoclasice scrise de

Scanned with OKEN Scanner

abatele torinez la Bruxelles, în plină epocă romantică tîrzie (1842): „nu există poate om atît de orb la senzațiile stîrnite de frumusețe care să nu fie impresionat de *Grațiile* lui Canova sau de *Psiche* a lui Tenerani ...“.

Fundamentul filosofic pe care se sprijinea admirația pe care raționaliștii o aveau pentru antichitate era cu totul altul decît cel al neoclasicilor. Arta lumii antice nu era în ochii lor modelul unei frumuseți originare, la care să trebuiască să se întoarcă istoria autorăsturnînd în propria-i curgere timpul conceput ca o coborîre reînfășurîndu-se circular în jurul său: arta anticilor era o realitate istorică de cercetat și de judecat în lumina rațiunii aflată deasupra istoriei și timpului; deși operînd totdeauna ca rațiune a istoriei și timpului. Și luminii rațiunii i se cuvenea să ne indice valorile artei antice pentru a le păstra și a le face să dea rod, în măsura în care cuprindeau o funcționalitate a formei pe care arta antică o realizase în propria-i istoricitate; să ne indice valorile, pentru ca din ele, noi urmașii, să știm să scoatem un profit; dar relevînd în aceeași artă a anticilor, care pentru raționaliști era artă istorică, nefavorizată pentru o validitate supraistorică, defectele și neajunsurile pe care trebuie să le cunoaștem pentru a le ocoli și despre care nu ne-am putea da seama printr-o atitudine de plecăciune servil imitatoare în fața anticilor și a artei lor.

Nu era prin urmare vorba, pentru raționaliști, de a răsturna timpul, de a proiecta în viitor trecutul artei antice, prin recuperarea unei primordiale coincidențe de adevăr și frumusețe (frumusețea ca adevăr, împotriva frumuseții ca iluzie a poeticilor baroce): mai mult sau mai puțin conștient repetîndu-l pe Boileau, raționalismul afirma nu că frumusețea este adevărată deoarece este frumoasă, ci că adevărul este frumos deoarece este adevărat: „rien n'est beau que le vrai“ („nimic nu-i mai frumos decît adevărul“); la vremea lui, Keats va fi identificat (în manieră romantică, manieră neoclasică fiind) cele două categorii, în sensul că frumusețea este, întrucît

este frumusețe, adevărată; și adevărul este adevărat întrucît este frumos: „beauty is truth, truth beauty"; pentru Raționalism, frumusețea urma veridicitatea formei, și veridicitatea formei era o veridicitate de realizat în timp, conform cerințelor timpului socotit ca ireversibil și linear, cantitate numărabilă și extensie măsurabilă: o temporalitate rectilinie și segmentată, așa cum, după raționaliștii din secolul al XVIII-lea, aveau s-o demonstreze toate teoriile estetice progresiste (antiistoricizante) și care avea să fundamenteze civilizația tehnologico-industrială. Cu rezultatele care stau sub ochii tuturora; ai acelora care sînt de acord cu această temporalitate ce nu revine, și sînt de acord cu ea, pentru rectiliniaritatea ei neînfășurată în jurul ei înseși; și a celor, mai mult sau mai puțin numeroși, care o resping; și în propria concepție circulară și calitativă a timpului se mărturisesc drept moștenitori ai neoclasicei și romanticei aspirații (în profundele sale rădăcini: platoniciană și neoplatoniciană) către o repatriere dincolo de istorie. *Dincolo* de istorie, dar nu *după* istorie și *împotriva* istoriei. Antiistoricitatea profesată astăzi de mulți nu este revenirea neoclasică și romantică, sau măcar preromantică, la Rousseau: presupune în schimb o linearitate a timpului care nu admite răsturnări; și prin urmare are origini iluministe și raționaliste. Repatrierea neoclasicistă (apoi romantică) era revenirea la o vîrstă de aur pierdută, anterioară istoriei: la acea vîrstă de aur care pentru neoclasici însemna Antichitatea; pentru anii preromantici sau protoromantici însemna Natura; și pentru romanticii declarați a însemnat Evul Mediu al lui Novalis, *Cristenheit oder Europa*... (Creștinism sau Europa). În orice caz, din punct de vedere estetic, revenirea la o frumusețe în care libertatea și necesitatea coincideau, fericirea era virtuoasă și virtutea ferice: frumusețea absolută, mai exact, fiind deasupra înlănțuirii anotimpurilor, pe care Keats, moștenitor al neoclasicismului și romantismului, avea s-o cînte în 1819 alături de Urna Greacă: „Ah, happy, happy

Scanned with OKEN Scanner

boughs! that cannot shed / Your leaves, nor ever bid the Spring adieu; / ..." [12].

Ne dăm seama, odată ajunși aici, că încercarea de a recapitula declarațiile neoclasicilor și raționaliștilor în ce privește esența raportului între Antichitate și Rațiune ne-a condus, aproape pe nesimțite, pînă la interpretarea filosofică care constituie, în mod fățiș, ipoteza justificativă a cercetării noastre. Și convergențele întîmplătoare ale neoclasicismului și raționalismului, o dată ce am stabilit cum erau ele motivate și de către unii și de către alții, nu numai că nu au mai ascuns opoziția de fond existentă între cele două mișcări, ci au subliniat-o, îndreptățindu-ne să regîndim critic teoriile estetice ale Neoclasicismului și ale Raționalismului: întrucît, după neoclasici, anticii aveau dreptate ca fiind anteriori istoriei și mediatori, ca să spunem așa, între istorie și natură (nu degeaba a subzistat, între Winckelmann și Gessner, solidaritatea ideală atestată de epistolari); în timp ce raționaliștii socoteau că exemplaritatea anticilor — totdeauna parțială și supusă verificării — ar sta în faptul că ei, în felul lor, s-au constituit mediatori între rațiune și istorie: istoricizatori, ca să spunem așa, ai unei raționalități matematizante, care este totdeauna contrariul naturii. Nu degeaba cele mai pure și absolute forme proiectate de raționaliști propuneau glaciala cristalinitate a geometrismului lor cu o valoare identică sieși, indiferentă la diversitatea locurilor și timpurilor; ba chiar, prevestind naufragiul oricărui polimorfism al istoriei și al naturii; astfel subînțelegînd acel salt al rațiunii dincolo de diversitatea naturii și dincolo de multiplicitatea formală a istoriei, în care zorii secolului nostru aveau să prevestească, după trauma primului război mondial, o umanitate împăcată în sine în negarea propriilor varietăți multiple. Și nu este de mirare dacă din perspectivele ideale care fuseseră proprii raționalismului settecentesc, în ceea ce nu numai că îl diferenția de neoclasicism, ci îl contrapunea acestuia, se vor

fi inspirat în zilele noastre intențiile celor care într-o unificare lingvistică standardizată văd mijlocul de a birui orice discordie între oameni: de la simplitatea ingenuă a cunoscătorilor de esperanto la sofisiticate le ipoteze ale celor care, reluînd vechile proiecte leibniziene și, chiar de mai înainte, lulliene, cu mai multă subtilitate, se străduiau să teoretizeze metalimbajul; și la alte ipoteze și mai obscure încă, cele ale făuritorilor de logică matematică ...

Nu toți, este adevărat, ne-am dat seama la timp — și pentru că moștenirea neoclasică și cea romantică fuseseră în bună parte dispersate în cele mai variate și contrastante direcții, sau prost folosite pentru retoricile de fiecare zi — de cît de reductivă și mecanizată era raționalitatea acelor intenții. Și *Brave New World* (Minunata Lume Nouă) a lui Aldous Huxley a rămas un mesaj al unei voci solitare, pînă ce nu ne vom trezi în preajma deplinei realizări a anticipărilor din roman care fac să înghețe cititorul. Cu atît mai mult cu cît erupția civilizației tehnologice, cu complexa ei dramă, ne-a pus dintr-odată în fața unor probleme care nu ne lasă vreme pentru meditații odihnitoare: astfel că insinuarea raționalismului settecentesc, interpretat într-o ipotetică coincidență a sa cu neoclasicismul elenizant și preromantic, cel al lui Schiller și Hölderlin, pare să ofere unor probleme o soluție posibilă; lăsîndu-ne să dorim (și ar fi prea ușor să ne batem cu pumnii în piept cu mintea de pe urmă) un-oraș-conform-rațiunii care să nu distrugă imaginea naturală și istorică a lumii, ba chiar să o păstreze în sine, dîndu-i viață. Că rațiunea acelui oraș nu ar fi rațiunea vie a naturii și a istoriei, ci matematizantă abstracțiune înghețată, plină de rigoare în furia ei împotriva naturii și istoriei; ne vom fi convins cu prețul dezamăgirilor și al durerilor. Dar poate mai avem încă timp să meditățm asupra unei învățături care ne vine din însăși inima Antichității așa cum au idolatrizat-o neoclasicii. Nu ne povestește Pausania, în cartea

Scanned with OKEN Scanner

a noua a lucrării sale *Descrierea Greciei*, că, versificînd și cîntînd, Amfion a făcut să țîșnească din pămînt zidurile Tebei ?

NOTE

[1] A se vedea, cu privire la acest subiect, studiul lui Sandro Benedetti, *L'Architettura dell'Arcadia: Roma 1730* (Arhitectura Arcadiei: Roma 1730), în: *Bernardo Vittone e la disputa fra Classicismo et Barocco nel Settecento* (Bernardo Vittone și disputa între Clasicism și Baroc în secolul al XVIII-lea), Torino, Accademia delle Scienze (1970), 1472, To.I, pp. 346 ș.u., și operele citate aici. Fundamental, între acestea, studiul devenit acum clasic al lui Arturo Carlo Jeneolo, *Il Giansenismo in Italia prima della Rivoluzione* (Jansenismul în Italia înainte de Revoluție), Bari, Laterza, 1928, în special p. 110—117.

[2] Giulio Carlo Argan, *L'arte moderna 1770—1970* (Arta modernă 1770—1970), Florența, Sansoni, 1970, p. 15.

[3] *Ibidem.*

[4] *Elementi d'Architettura lodoliana ossia l'arte di fabbricare con solidità scientifica e con eleganza non capricciosa* (Elemente de arhitectură lodoliană sau arta de a construi cu o soliditate științifică și cu o eleganță fără capricii), cartea a II-a, a nobilului Andrea Memmo, ed. II, Zara, 1834, vol. I, p. 168—169.

[5] *Idem*, p. 157.

[6] *Idem*, p. 196.

[7] *Idem*, p. 238.

[8] *Ibidem.*

[9] Francesco Milizia, *Principj d'Architettura civile* (1781) (Principii de arhitectură civilă), A treia ediție venetă, Bassano, 1813, vol. I, p. 40.

[10] J.J. Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der Griechschen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (1755) (Gînduri despre imitarea operelor grecești în pictură și sculptură), în: *Winckelmann's Werke* (Operele lui Winckelmann), Donauöschingen, 1825, vol. I, p. 6, par. 6. În ce privește filosofia neoclasicismului: Assunto, *L'antichità come futuro* (Antichitatea ca viitor), Milano, Mursia, 1973.

[11] Milizia, *Principj d'Architettura civile*, ed. cit., I, p. 41.

[12] „Ferice vouă! Oh, ferice vouă, ramuri care nu vă puteți lepăda de frunzele voastre, nici primăverii nu-i puteți spune niciodată «adio»".

Scanned with OKEN Scanner

DOUĂ ADNOTĂRI SCHELLINGIENE

1. Natură, artă și mit

Dacă există o lectură din Schelling de unde un istoric al esteticii poate scoate un mic profit, această lectură este cea care, după *Detronarea raţiunii* (cea mai puţin fericită, din punct de vedere istoriografic şi teoretic, fie spus cu tot respectul datorat, din cărţile lui Lukács), a intrat în ceea ce am putea numi, în manieră flaubertiană, *Dictionnaire des idées reçues* (Dicţionar de idei preluate de-a gata din a doua jumătate a secolului al XX-lea cel puţin în ţara noastră. Nucleul central al unei asemenea lecturi, întrucît este o lectură filosofică, se poate identifica într-o contrapunere a decisivităţii filosofiei naturii, în perioada de dinainte de Jena şi din perioada de la Jena (astfel că „celelalte discipline filosofice, cu excepţia esteticii, erau primite, se poate spune, numai ca nişte complemente sistematice") şi al centralităţii mitului şi religiei, pe care Schelling, după perioada de la Würzburg, şi-a propus să o interpreteze din punct de vedere filosofic: într-o direcţie definită de Lukács iraţionalistă [1]; dar ar fi nevoie să vedem dacă raţiunea ar fi cu adevărat cea astfel numită de raţionalism precum îl profesa Lukács încă din 1959: şi firul ar trebui să se îndrepte în direcţia lui Kant, pe de o parte, şi către distincţia scolastică între *ratio* şi *intellectus*, pe de alta,

Scanned with OKEN Scanner

Între altele, nu aceasta este tema cercetării noastre: cu atît mai mult cu cît interpretarea lukacsiană a lui Schelling, dacă a trecut printre locurile comune ale mai mult sau mai puțin diletanților destinate mass-mediei, a încetat de o vreme să mai slujească drept model pentru istoricii filosofiei în general și pentru specialiștii în Schelling în particular, oricare ar fi orientarea lor politică; și a fost cu putință să constatăm acest fapt în discuțiile de la Urbino din 1975: unde riguroasa libertate de desfășurare critică, în multipla diversitate a punctelor de vedere, ne permite să le enumerăm între cele mai fericite omagii care i-au fost aduse lui Schelling, în Italia, cu prilejul celui de al doilea centenar al nașterii sale [2].

Presupusului iraționalism al lui Schelling i-a făcut de altfel definitiv dreptate, declarînd limpede ca „insoutenable" („de nesusținut"), teza lui Lukács, cel care este, prin recunoaștere unanimă, cel mai autorizat specialist în Schelling: părintele Xavier Tillielte, ale cărui studii trebuie să devină un model pentru oricine, ar intenționa să se ocupe, sub orice formă, de Schelling[3]. Apoi, în ceea ce privește locul mitologiei în filosofia lui Schelling — și tocmai aceasta este tema pe care îmi propun aici să o ating, presupunînd că există unele legături între filosofia mitologiei și filosofia naturii și filosofia artei — socot că, neîndoielnic, trebuie să subscriem la unele considerații, foarte pertinente, ale lui Pareyson: „Se poate prea bine spune că viața intelectuală a lui Schelling se deschide asupra aceluiași subiect asupra căruia se va și închide, adică asupra mitologiei, pentru a împlini aproape un ciclu: numai că semnul este foarte diferit, întrucît la început, sub stimulul criticii biblice și al distanțării de tradiție, mitul este interpretat în mod rațional, cîtă vreme la sfîrșit, sub stimulul religiei regăsite și al filosofiei pozitiviste, mitul este considerat ca început al revelației" [4].

Cu privire la etapa inițială a filosofiei schellingiene nu ne vom opri mai mult decît o cer

unele sublinieri imprevizibile, dar nu zadarnice, care nu își propun să susțină ipoteza unui șir de consecințe rectilinii, pe care oricine, expert în filosofie, știe cît de improbabile sînt în existența oricărui gînditor (și mai ales a celor mari, ca Schelling), ci numai să indice, la Schelling, o atenție constantă, de la început pînă la sfîrșit, pentru foarte strînsa legătură care unește arta și mitul. Indicații sugestive, în această privință, se pot găsi în unele referiri explicative incidentale: ca cele privitoare la monument și la sărbătoare, ce se citesc în capitolul întîi, partea întîi, a foarte tinerescului eseu *Sui miti, le leggende storiche e i filosofemi del mondo antico* (Despre mituri, legende istorice și silogismele lumii antice), apărut în 1793; unde poate cel mai interesant lucru este referirea subînțeleasă la temporalitatea specifică artei care, prin monumente și sărbători, aduce în prezent propriul trecut imemorial în măsura în care e trecut, și, prin urmare, reînnoiește mitul ca prezență durabilă în spațiu sau ca prezență ce se reînnoiește în timp: „Un monument, înălțat în scopul de a sustrage uitării un eveniment oarecare din trecut, oferă desigur dese prilejuri de a repeta legenda la care se referă acesta; și de fiecare dată cînd călătorul trece pe dinaintea acelui monument, sie însuși și tovarășilor săi de drum le repetă evenimentul amintit prin el. Astfel, cînd un popor este deprins să sărbătorească anual aniversarea unui mare eveniment cu dansuri și cîntece și ceremonii și discursuri sărbătorești: chiar aerul de sărbătoare al unei asemenea amintiri exaltă puterea imaginației..." [5].

Dar nu ne vom opri mai mult asupra acestei pagini, mult mai bogată, poate, în indicii, pentru noi, interesați de problematica timpului (și prin urmare a mitului care se repetă în rit), decît pentru acel Schelling de optsprezece ani, atunci cînd a scris despre ea la începutul unui studiu în care adesea revine distincția între latura propriu-zis poetică și artistică a mitului și valoarea sa filosofică. Trebuie însă să presupunem că amintirea acelor considerații ale sale era probabil pre-

Scanned with OKEN Scanner

zentă în mintea lui Schelling atunci cînd, nu mai tîrziu de doi sau trei ani, între vara lui 1795 şi primăvara lui 1796, la Tübingen şi la Nürtingen s-a regăsit cu prietenul şi colegul său de studii Hölderlin; întreţinîndu-se cu el în convorbiri din care a rezultat (după o întîlnire la Stuttgart sau la Frankfurt, cu Hegel, care avea pe urmă s-o aştearnă pe hîrtie) acel text fundamental, chiar prin raporturile între artă şi mit, între mit şi natură (şi aşadar cu un interes direct pentru problema noastră de astăzi: mitul ca o cunoaştere estetică a naturii, idee reală a realităţii şi totodată realitate ideală a ideii, aşa cum va apărea în *Philosophie der Kunst — Filosofia artei*) care este *Älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus* (Cel mai vechi program-sistem al idealismului german), asupra paternităţii căruia, putînd fi atribuită unuia sau altuia dintre cei trei, nu ne vom opri, în acest moment, mai mult decît se cuvine. Şi din *Älteste Systemprogramm* voi sublinia aici partea privind mitologia, nu fără a aminti comentariul făcut de Bruno Liebrucks cu prilejul pomenitei Consfătuiri de la Urbino: „...noi trebuie să avem o nouă mitologie, dar această mitologie trebuie pusă în slujba ideilor, trebuie să devină mitologia raţiunii... (...) ...Înainte de a transforma, noi, ideile în formă estetică, adică mitologică, ele nu trezesc nici un interes în popor, şi invers, înainte de a fi raţională mitologia, filosoful trebuie să se ruşineze de ea. La sfîrşit, aşadar, cei luminaţi şi cei care nu sînt trebuie să-şi dea mîna, mitologia trebuie să devină filosofie şi poporul mai cunoscător în ale ştiinţei, filosofia trebuie să devină mitologică pentru a face comprehensibile silogismele..." [6].

Problema de fond, problemă speculativă şi nu numai proiect de acţiune culturală, este aici problema realizării ideilor în imagini, a transformării silogismelor în mituri, ca o condiţie unică pînă ce tot ce este adevăr pentru filosofie (ideile) devin o cunoaştere reală a conştiinţei comune, şi se corectează astfel ruptura între filosofie şi conştiinţa comună. Un gînd care nu devine mit, pare să

Scanned with OKEN Scanner

spună acest pasaj — care, aici, este, cu toată probabilitatea, cel mai corespunzător gîndirii lui Schelling — va rămîne o abstracţiune goală, fără realitate — şi, invers, va diminua pînă la conştiinţa vulgară acea conştiinţă comună ce se mulţumeşte numai cu mituri, simple fabulaţii, fără un corespondent raţional, adică neadevărate. Problema care rămîne deschisă dinaintea filosofului, prin urmare, nu este aceea de a depăşi cunoaşterea mitică (astăzi s-ar spune: *demitizare*), după cum ar cere critica raţionalistă, ci, dimpotrivă, de a justifica cunoaşterea mitică în măsura în care este o cunoaştere al cărei adevăr ar fi chiar cel al cunoaşterii conceptuale, realizată estetic doar. Şi rămîne să ne întrebăm, odată ajunşi aici, dacă Schelling nu va fi fost oare credincios acestui program în întreaga sa filosofie de mai multe decenii [7]. Apoi, nu trebuie să socotim că ar fi hazardat, pînă una alta, să avansăm ipoteza conform căreia exigenţa de fond, luînd în *Älteste Systemprogramm* formele unei mitologizări a filosofiei corespunzînd raţionalizării mitologiei, fie ea însăşi cea care chiar în 1795 îi inspira lui Schelling *Scrisorile filosofice cu privire la dogmatism şi criticism:* unde dogmatismul este cunoaşterea conştiinţei comune („poporul" în *Systemprogramm*) şi criticismul este cunoaşterea filosofului ca atare. Foarte interesantă ar fi, în această privinţă, o recitire a scrisorii a noua, cu nota specială despre imaginaţie: „Imaginaţia este, ca termen mediu de legătură între facultatea teoretică şi cea practică, analoagă raţiunii teoretice, în măsura în care aceasta este dependentă de cunoaşterea obiectului, şi analoagă practicii, în măsura în care aceasta îşi produce propriul obiect..." [8] — şi referirea pe care, puţin mai înainte, o face Schelling la Kant, nu numai unele coincidenţe terminologice ca *Wissenschaftslehre* (Cunoaştere ştiinţifică) din 1798, apărută cu trei ani mai tîrziu faţă de publicarea scrisorilor, ar îndreptăţi un studiu care, plecînd de la schematismul transcendental al *Criticii raţiunii pure* (citit în raportul său cu *Critica puterii de judecată*) şi trecînd prin *Scrisorile* lui

Scanned with OKEN Scanner

Schelling, s-ar apropia de Fichte din 1798; pentru a ne întoarce la Schelling şi pentru a aprofunda ulterior studiul filosofic al romantismului de la Jena. Şi ni se poate îngădui să citim scrisoarea a zecea, cu referirile ei la tragedia greacă şi interpretarea mitologiei greceşti, dată în notă, ca exemplu al modului cum Schelling, în vremea aceea, înţelegea raportul între cunoaşterea mitică, reală, şi cunoaşterea filosofică, ideală. Fără să ne adîncim prea mult într-un examen critic al întregului dialog (sau, cel puţin, al acelei părţi care rezultă din el) putem reciti, odată ajunşi aici, o replică din *Clara owero sui rapporti della natura col mondo degli spiriti* (Clara sau despre raporturile naturii cu lumea spiritelor); o scriere mult mai tîrzie, după specialişti, socotită a putea fi datată în jurul lui 1810: „...eu simt cu toată puterea cît de benefică ar fi pentru vremurile noastre o asemenea expunere (în dialog sau narativă) de vederi filosofice, în complexitatea sa, atît de dornică de ştiinţă. Ne plîngem atîta de confuzia provocată de sistemele şi teoriile filosofice: oare n-ar putea ea să se întemeieze, în primul rînd, pe folosinţa limbajului tehnic?... [...] De ce oare această sciziune de astăzi între înţelepţi şi popor? Într-adevăr, văd apropiindu-se timpul cînd poporul, silit să devină tot mai ignorant în ceea ce priveşte lucrurile divine, se va trezi şi va lua cuvîntul, şi va zice: Voi trebuie să fiţi sarea naţiunii noastre; de ce aşadar nu ne împărtăşiţi şi nouă asemenea desfătare? Redaţi-ne botezul de foc al spiritului..." [9].

Contemporaneitatea cu *Stuttgarter Privatvorlesungen* (Prelegeri particulare la Stuttgart) ar putea fi confirmată de faptul că în dialogul *Clara* apare, la un moment dat, referirea, pentru noi foarte semnificativă, la lupta Centaurilor cu Lapiţii, reprezentată de Fidias pe soclul statuii lui Zeus Olimpianul, ca expunere mitico-artistică a existenţei naturii ca tron ce provine de la Dumnezeu: Dumnezeu, Existent în Natură; Natura, Fiinţare de Dumnezeu, ceva de subordonat lui Dumnezeu: care, cu toate acestea, irumpe într-o viaţă pro-

prie, împlinită, dacă o considerăm în sine, deşi non-viaţă atunci cînd este considerată în relaţie cu Viaţa Divină [10].

Încă din 1810, aşadar, Schelling îşi propunea tema unei meditaţii estetico-mitice a cunoaşterii filosofice (criticism; idee) şi a cunoaşterii conştiinţei comune (dogmatism; realitate) ca reunificare a învăţaţilor şi a poporului, în sensul fragmentului din '96: renunţînd la îndoielile la care această constatare ne-ar îndreptăţi cu privire la prezentările lui Schelling din ultima perioadă, ca filosof obscurantist (şi, dealtminteri, aceleaşi îndoieli se pot identifica în lecţiile vieneze despre *Storia della letteratura antica e moderna* (Istoria literaturii vechi şi noi), 1812—1815, ale prietenului său, de pe atunci, Friedrich Schlegel: cu regîndirea necesară a curentelor evaluări ale romantismului...), trebuie să subliniem această continuitate (desigur nu rectilinie şi nici repetitivă) şi s-o punem în relaţie cu legătura, pe care conceptul cunoaşterii mitice, mediator între gîndirea filosofică şi conştiinţa comună, o are ca noţiune însăşi de mit ca gîndire ce depăşeşte, în confruntare cu natura, neajunsurile cunoaşterii ştiinţifice şi descoperă în natură (conform unei aplicaţii care în *Stuttgarter Privatvorlesungen* este făcută de conceptele despre artă enunţate în *Philosophie der Kunst* — Filosofia artei), plastica lui Dumnezeu: „...Natura şi lumea spiritelor nu mai sînt despărţite de cînd nu sînt...(...) ...lumea plasticii şi lumea poeziei... (...) ...Lumea spiritelor este lumea poeziei lui Dumnezeu, Natura, plastica sa..." [11]. Lucrarea lui Schelling continuă, aici, cu o definiţie a omului ca lăcaş al dramaticei reprezentări a creaţiilor spirituale ale plasticii divine în lumea realităţii concrete; definiţie care se îndreaptă spre o altă splendidă definiţie, a Istoriei: „o mare tragedie reprezentată pe scena îndoliată a acestei lumi". Şi cu privire la această din urmă definiţie nu ar fi gest zadarnic, dincolo de faptul că este bogată în sugestii şi lămuritoare asupra raportului istoric între estetica barocă şi estetica romantică, să reperăm

Scanned with OKEN Scanner

amintirea lui Calderón, autor căruia Schelling în *Philosophie der Kunst* (cu exclusiva referire la *Devoţiunea* faţă de Cruce, citită de el în traducerea lui August Wilhelm Schlegel, 1803; dar în anii următori Schelling trebuie să fi cunoscut cel puţin din auzite *Viaţa e vis*, tradusă de Gries, prietenul său din perioada de la Jena, ce avea să fie publicată în 1815) îi făcuse critic apologia în astfel de termeni ce par să rezume teoretic tot ceea ce se poate citi în lecţiile de la Stuttgart privitoare la istorie ca tragedia umano-divină: „Situaţiile din teatrul lui Calderón nu sînt pur reale, situaţii în care un intelect imposibil de cercetat îşi pune reflexul unei lumi absolute, sînt relaţii absolute, este vorba de lumea absolută în sine“ [12].

Cercetarea noastră, însă, trebuie să se limiteze aici la natură, ca obiect al unei cunoaşteri mitice (aşadar: estetice) care, în natură, gîndeşte şi expune realitatea ideilor. Vom părăsi prin urmare, după ce am vorbit în treacăt despre ea, pur sugestiva intenţie schellingiană a unei istorii concepută ca dramaturgie a lui Dumnezeu-în-lume, strîns legată de problemele finităţii şi ale răului, a căror necesitate imperioasă, în filosofia schellingiană din jurul anului 1810, o ştim — implicînd şi o concepţie de artă dramatică mediatoare între poezie şi plastică; cu atît mai mult a omului interpret al dramei divine (este vorba de o filosofie în care conştiinţa vieţii şi istoriei ca finitate, şi prin urmare dramatism, se pune în termeni de teodicee, chiar în sensul subliniat de el la catolicul şi barocul Calderón; în a cărui viziune asupra universului intră, scrie el, existenţa păcatului, şi a celui ce păcătuieşte, drept condiţii de graţie faţă de un Dumnezeu care, prin Biserică, dă dovada Bunăvoinţei sale). Şi vom trece la recitirea prelegerii müncheneze din 1807 despre *Arti figuative e la loro relazione con la natura* (Artele figurative şi relaţia lor cu natura), unde stă scris că în arta plastică „ceea ce nu ar fi putut fi cuprins în idee... (...) ...apare dinaintea ochilor ca şi cum s-ar fi întrupat“ [13];

deoarece arta plastică, care, cu celelalte arte, și îndeosebi cu poezia, are comun relația cu sufletul, și în special acea relație „în virtutea căreia ea este legată de natură și trebuie să fie o forță productivă a acesteia...“ [14]. Și un concept analog, numai că dezvoltat în relațiile sale cu mitologia, îl putem citi în *Introduzione alla filosofia della mitologia* (Introducere în filosofia mitologiei) din 1825 (lecția a zecea), unde aflăm că filosofia are obligația să arate ca posibile (pentru rațiune, vom adăuga noi) acele ființe reale, fiind ca atare *(sînt: nu: semnifică)* concepte universale și eterne, pe care arta le-a simțit totdeauna ca necesare [15]. Și este, mai apoi, o explicație a conceptului enunțat în lecția a opta: „Mitologia nu este alegorică, ci tautoegorică“, prin care Schelling s-a întîlnit cu Coleridge [16]. Definiție ce ar putea fi susceptibilă de dezvoltări în direcția „mitologismului“ teoretizat în zilele noastre de Karl Kerényi, care, dealtminteri, de multe ori face referiri explicite la Schelling [17]. Și cu privire la raportul mitologie-arte plastice, considerat în toată complexitatea sa, va trebui să trimitem la studiul lui Lorenz Dittmann, *Schellings Philosophie der bildenden Kunst* [18] (Filosofia lui Schelling despre artele plastice); în al treilea capitol din lucrarea menționată, este reconstituită într-o manieră exhaustivă întreaga problematică despre mitologie ca „materie“ *(Stoff)* a artei, plecînd de la *Philosophie der Kunst* (Filosofia artei) pînă la *Filosofia della Mitologia* (Filosofia mitologiei) și *Filosofia della Rivelazione* (Filosofia Revelației). Fi-va de ajuns să amintim expunerea exactă pe care o găsim aici a formării atît a artei, cît și a mitologiei pornind de la întrepătrunderea spiritului și a naturii[19]. Și tocmai această întrepătrundere ne îndreptățește să presupunem ca posibilă o recitire a acelei *Philosophie der Kunst* care depășește interesul exclusiv al locului pe care opera respectivă îl ocupă în istoria esteticii și al modului cum se configurează, în ea, raportul între artă și filosofie: căutînd să aprofundăm o eventuală necesitate internă a filosofiei artei, în mișcarea gîndirii schellingiene, ca

Scanned with OKEN Scanner

trecere, în cele două sensuri, între filosofia naturii și filosofia mitologiei.

Va fi vorba așadar de a reciti *Philosophie der Kunst*, subliniind în ea toate acele puncte în care, reluînd și dezvoltînd tema unei filosofii a naturii care să fie mai mult decît știință a naturii (și prin urmare, tema artei, în măsura în care, conform fructuoasei considerații formulate de Liebrucks cu prilejul consfătuirii de la Urbino, arată lucrurile în existența lor împletită cu absolutul), răspunde întrebărilor privitoare la constituirea finităților individuale de natură ca tot atîtea oglinzi ale infinității totalității (și ne mărginim la a aminti numai, la această afirmație, inepuizarea tematicii privind însușirea și dezvoltarea, de către Schelling, a temelor leibniziene: nu fără a avea mereu viu în minte interesul pe care i l-a purtat lui Leibniz, tot timpul vieții, Friedrich Schlegel, al cărui raport teoretic cu Schelling nu se limitează la scurta prietenie de la Jena), prezente în *Erster Entwurf eines Systems der Naturphilosophie* (Cel dintîi proiect al unui sistem de filosofie a naturii) din 1799 [20]. Și va trebui să reținem tot ceea ce citim către sfîrșitul lucrării *Ideen zu einer Philosophie der Natur* (Idei pentru o filosofie a naturii) din 1797: spre deosebire de simpla filosofie a reflecției *(Reflexions philosophie)*, „pura intuiție, sau mai degrabă imaginația creatoare, de o vreme și-a găsit limbajul simbolic a cărei simplă interpretare ne face să descoperim felul cum ne vorbește natura într-o manieră cu atît mai inteligibilă cu cît ne mărginim mai puțin la a o gîndi numai într-o manieră reflexivă“ [21]. Că acest limbaj ar fi cel al mitologiei ca materie *(Stoff)* de artă, în sensul în care este teoretizată în *Philosophie der Kunst*, nu cred să fie prea greu s-o dovedim, dacă dezvoltăm referirile expuse de noi aici provizoriu și disparat. Și va trebui atunci să ne întoarcem la studiul aceleiași *Philosophie der Kunst*, ținînd mereu seama de unele formulări finale ale gîndirii schellingiene: ca, de exemplu, cele pe care le putem citi în paginile de concluzii ale primei cărți (*Sul monoteismo* — Despre monoteism) din *Filo-*

sofia della mitologia: „Din tot cît am tot spus, sîntem îndreptăţiţi să explicăm mitologia ca produs al unui proces, în cursul căruia conştiinţa umană este implicată în cea dintîi apropiere a sa către realitate; un proces care nu este altceva decît repetiţia mişcării universale teogonice..." — nu fără a ţine seama de adnotarea făcută de Schelling la sfîrşitul paragrafului din care am recitit numai primele fraze: „Din momentul în care în procesul mitologic se repetă procesul creaţiei, de atunci înainte nu trebuie să ne mirăm dacă mitologia prezintă o mulţime de puncte de contact cu natura, cum este de altminteri limpede chiar de pe acum că în timp ce noi vom prezenta procesul care produce mitologia, cu el vom da totodată şi o filosofie a naturii, numai că, fie astfel zis, într-un reflex mai elevat..." [22]. Nici nu vom putea dezvolta mai departe o altă fază a cercetării noastre fără a ţine seama de paginile dedicate de Dittmann, în eseul amintit nu de mult, raportului natură-mitologie-artă, aşa cum se configurează în lecţiile tîrzii despre *Filosofia della mitologia*, unde el pune în evidenţă felul cum în Filosofia mitologiei Potenţele sînt „totodată principii metafizice, tautologice şi ale conştiinţei" [23].

Odată ajunşi aici, ne putem întreba dacă o cercetare ca cea pusă aici în ipoteză ar putea fi de ajutor şi în ce sens — deosebit, se înţelege, de eventualul său folos istoriografic. Ar trebui acum să începem o altă temă, tema despre libertate şi natură. Libertatea *naturii* ca libertate a omului ce gîndeşte natura şi gîndindu-se pe sine în natură — care este cu totul altceva decît puterea asupra naturii ca exerciţiu al unei libertăţi (libertatea *naturii*) a omului ca *homo faber*, care în propria-i creaţie îşi identifică şi îşi rezolvă propria fiinţă gînditoare, conform traducerii făcute de Faust din primul verset al Evangheliei după Ioan: „Im Anfang war die Tat", „la început a fost practica"; dar este şi cu totul altceva decît libertatea naturii, şi a omului în măsura în care este natură, ca libertate a *gîndului*, a *Logos*-ului, în modul cum o predică neolibertinii şi neoanar-

Scanned with OKEN Scanner

hiştii zilelor noastre. Şi va trebui să vedem (ajutîndu-ne în acest caz de regîndirea critică a lui Schelling în tendinţa sa constantă între o mitologie a raţiunii şi o izbăvire estetico-mitică a naturii de orice mecanicism) ce corelare ar exista între aşa-numita demitizare, totodată şi *dezestitizare a naturii* şi *anestetizare a omului*, şi aşa-numita *moarte a artei*, cu privire la care, aprobînd-o sau hulind-o, discută foarte mulţi; şi pretutindeni — cu atît mai mult între *moartea artei* şi cea pe care o putem numi o adevărată şi proprie apostazie anarhică a Logosului: către o retrogradare bestială, adică naturalistico-mecanicistă, a ceea ce altădată fusese numit *homo sapiens*... Dar toate acestea sînt numai ipoteze ale unui nou studiu, tot al nostru, şi pentru moment numai în stare de proiect, despre Schelling. Ipoteze pe care îmi pot permite să le enunţ numai într-o formă dubitativă.

2. Poezia ca unitate logică între filosofie şi artă

Pentru o recuperare critică a unor rezultate schellingiene (din *Philosophie der Kunst*, 1802—1805) se va cuveni poate să pornim de la o reînnoită noţiune despre poezie ca prezenţă a ideii în sine însăşi şi pentru sine însăşi, întrucît, în poezie, ideea este prezentă cu sine însăşi *în realitate* şi este prezentă în sine însăşi *ca realitate*: ca acea realitate care la rîndul ei este prezentă în sine însăşi *în idee* şi este prezentă pentru sine însăşi *ca idee*. În poezie, de fapt, şi numai în poezie, în diferitele modalităţi ale poeziei, ideea este prezentă *pentru sine însăşi* tocmai deoarece este prezentă *în sine însăşi*. Prezentă pentru sine însăşi ca acea realitate care este prezentă în sine însăşi deoarece este prezentă ca idee; şi prezentă în sine însăşi ca acea realitate care în idee este prezentă cu sine însăşi: prezenţă pentru sine însăşi a ideii, ca idee prezentă în realitate; şi prezenţă pentru sine însăşi a realităţii ca realitate prezentă în idee. Prezenţă în sine însăşi a reali-

Scanned with OKEN Scanner

tăţii ca realitate prezentă ca acea idee, care în existenţa sa ca idee prezentă în realitate este prezentă în sine însăşi. Poezia ca dialectică a absolutei realităţi şi a absolutei idealităţi. Ideea, ca *idee în poezie* care este *idee a poeziei*. Idee al cărei absolutism de idee este absolută realitate: o realitate care ca atare nu cere să fie izbăvită, pentru a fi înălţată deasupra acelei accidentalităţi, a acelei insuficienţe şi precarităţi care constrînge orice real, întrucît realitatea ei este pur şi simplu realitate, realitatea trecătoare a faptelor, gata să moară pentru sine ca să renască ca un conţinut al unei idei care îl depăşeşte. Şi realitatea ca *realitate a poeziei* care este totodată şi *realitate în poezie:* realitate al cărei absolutism de discurs real este ceea ce semnifică şi semnifică ceea ce este. Realitatea absolută ca absolută idee: idee complet reală în sine însăşi şi prin sine însăşi; şi de aceea astfel încît să nu poată fi constrînsă să se nege ca idee pentru a găsi remediul propriei indigenţe de realitate. Poezia, atunci, ca Logos care este totodată idee şi realitate; realitate întrucît este idee, idee întrucît este realitate... Dar poate pentru această terminologie arhaizantă, pentru aceste învechite (cum se spune) locuţiuni fi-va nevoie să ne cerem iertare cititorilor pe care numeroasele *sciboleth* scientiste şi sociologizante i-au dezvăţat de vorbirea filosofică: tot atît de îndrăzneaţă şi obscură, pentru urechile lor, pe cît sînt, pentru urechile unui cititor obişnuit altminteri, de aride şi obscure neplăcutele semne convenţionale, insuportabilele formule şi sigle cu care le place să se hrănească unii dintre aceia care disprețuiesc vertiginoasa şi autoînvăluitoarea vorbire a filosofiei — nu adesea ştampilată, de aceştia, cu o marcă ce ar vrea să fie infamantă ca şi crinul pe care tînărul D'Artagnan, cînd s-a dus să se culce cu lady De Winter, l-a descoperit ars cu fierul roşu pe umărul acesteia: filosofie *tradiţională*, *academică*, *abstractă;* cu toate implicaţiile ideologice corelative. Fie şi aşa. Se ştie, de altfel, că cetăţeanul din megalopolis, deprins dintotdeauna cu uleiul sintetic,

fără gust și culoare, cu pîinea de sandwich, înălbită cu talc și făcută pufoasă prin adausuri mai mult sau mai puțin otrăvitoare, va strîmba din nas dacă îi prezentați o farfurie cu salată proaspătă stropită cu un ulei de măsline foarte verde, și însoțită de pîine de casă, dospită după regulile artei și pusă la rumenit într-un cuptor cu foc de lemne. Dar să ne întoarcem la raționamentele noastre, fără să ne întristăm dacă, înaintînd, am fost reduși la un grup restrîns.

Să ne întoarcem la raționamentele noastre: și după ce am descoperit cum poezia (tot într-o accepțiune foarte largă, ale cărei fațete lăuntrice va trebui să le marcăm cu meticulozitate) este o coincidență de idee și realitate, în dublul sens de *coincidență a realității și a ideii în idee* (poezia ca gîndire care este gîndită de sine însăși) și de *coincidență a ideii și a realității în realitate* (poezia ca gîndire care gîndește pentru sine însăși), putem constata că această coincidență de idee și realitate constituie poezia ca logos întrupat în realitatea ce se gîndește pe sine — și ne ajută să recuperăm critic adevărul spre care Schelling tindea în unele enunțuri ale sale din perioada 1802—1805, cînd filosofia asupra artei era cerută de exigența unei parități între filosofie și artă ca autosuficiență a uneia și a celeilalte. Autosuficiență, spunem, a unei filosofii care nu ar avea nevoie de artă, întrucît are în sine ideea de artă; și autosuficiența artei care nu ar avea nevoie de filosofie, întrucît este realitatea filosofiei. Și nu ne vom mai opri de la cele cuvenite în această aducere aminte a momentului filosofiei schellingiene, a cărei importanță nu mai puțin decît dificultățile sale lăuntrice sînt de o vreme obiect de studiu specializat [24].

Aspirația schellingiană către o absolută paritate între filosofie și artă rămîne substanțial nesatisfăcută și postulează din nou superioritatea filosofiei asupra artei: întrucît aceasta „este numai potență, fie chiar cea supremă, a spiritului, și prin urmare reintră în lumea ideală“ [25], în timp ce filosofia, întrucît este însăși autoconștiința ra-

ţiunii, stă „în mod absolut dincolo de opoziţia dintre real şi ideal, îndreptată direct către identitatea absolută cu Dumnezeu“ [26]. Dar dacă o regîndim critic, afirmaţia formulată de Schelling în *Philosophie der Kunst* ne îndreptăţeşte să purcedem, pe spezele noastre, pînă la a avansa o ipoteză de paritate dialectică utilizînd unele rezultate schellingiene, dar introducîndu-le într-un context speculativ deosebit, în sensul că arta prezintă drept reală acea unitate de real şi ideal pe care filosofia o prezintă drept ideală. Fără ca cercul să se închidă vreun moment: deoarece arta, fiind unitate reală de realitate şi idee, trece continuu în filosofie ca unitate ideală a ideii şi a realităţii. Unitate a filosofiei, în care arta este momentul realităţii care se unifică în mod ideal cu ideea, fiind chiar prin ea însăşi unitate de realitate şi idee ca unitate reală — şi filosofie, la rîndul său, deoarece este unitate ideală de idee şi realitate, trecînd continuu în artă ca unitate reală de idee şi realitate: unitate egală şi contrară unităţii filosofiei; unitate în care filosofia este momentul ideii, fiind chiar prin ea însăşi unitate de idee şi realitate ca unitate ideală.

Fiecare, una faţă de alta, autonome şi autosuficiente, artă şi filosofie se completează pe rînd în Logos care, prin sine, este unitate a unificării reale şi a unificării ideale. Unitate, a Logosului prin sine, căruia fiecare dintre cele două unificări, cea a artei şi cea a filosofiei, tinde, ca spre propria fundamentare, să recupereze, în cele din urmă, în ulterioara unificare de sine cu propriul celălalt. În unificarea, totdeauna finală şi niciodată definitivă; a unităţii sale de idee şi realitate (arta) ca unitate ideală de realitate şi idee (filosofia): unificare, între altele, care, întrucît se produce în lumea experienţei, îşi atinge totdeauna propriul scop final, în acelaşi timp fiind şi întoarcerea la propria fundamentare originară şi niciodată nu se epuizează. De aici istorizarea raportului paritetic între artă şi filosofie, ca succesiune alternativă de fiecare dată diferită a perenei tendinţe a artei şi filosofiei către absolutismul care funda-

Scanned with OKEN Scanner

mentează filosofia ca artă și arta ca filosofie; și fundamentînd filosofia ca artă și arta ca filosofie se cere ca arta, trecînd în filosofie, să se întoarcă spre sine însăși purtînd cu ea filosofia în care a trecut. Filosofie care trece astfel în arta care a trecut în ea, pentru a se întoarce spre sine, ducînd cu sine arta în care a trecut — artă care, la rîndul ei, întorcîndu-se la sine, va purta cu sine și în sine filosofia.

Din punct de vedere istoric, este vorba, de fiecare dată, de dialectica *unei arte într-o filosofie, a unei filosofii într-o artă*. Dialectică, să presupunem, a neoplatonismului creștinat, în amplasarea arhitectonică a Sfintei Sofia, care reprezintă infinitul ca circularitate a finitului, și finitatea ca revenind veșnic la infinit, dar nu vertical, ci prin mișcare circulară; sau dialectică a poemului lui Haller despre eternitate; iar concluziile *Criticii rațiunii practice* cărora unele versuri ale poetului elvețian le-au furnizat o sugestie speculativă și nu o simplă metaforă... „...Der Sterne stille Majestät, / Die uns zum Ziel befestigt steht...“ („A stelelor tăcută maiestate, / ce precum o țintă dinaintea noastră stă...“). Tăcută și maiestuoasă imobilitate a astrelor pe bolta cerească, deasupra alternării evenimentelor condiționate: figură a imperativului categoric depășind contingențele practicii de zi cu zi. Și acesta este un proces prin care arta trece în filosofie; care, la rîndul său, trece în artă, purtînd cu sine arta (ce va trece apoi în altă filosofie, purtînd cu sine propria filosofie) și în absoluta unitate a realului și a idealului își are propria fundamentare și propriul sfîrșit: o fundamentare și un sfîrșit, se cuvine amintit totdeauna, extratemporale în sensul succesiunii, întrucît fundamentează temporalitatea ca durată absolută; și fiind extratemporale din punct de vedere al succesiunii (s-ar spune mai corect: extratemporane) nu vor fi gîndite în nici un caz ca un început și o concluzie, *terminus a quo e terminus ad quem* (punct de pornire și punct de destinație). Dacă regîndim critic această modalitate, ipoteza schellingiană ne va putea aju-

Scanned with OKEN Scanner

ta (fie spus în treacăt, fără nici o pretenție de a înfrunta aici și acum o tematică meritînd să fie studiată într-o cercetare specială) să ieșim din dificultățile în care ne găsim prinși de fiecare dată cînd citim, în Hegel, acele *Vorlesungen über die Ästhetik* (Prelegeri de estetică): unde se propune ca succesiune în temporalitatea istorică ceea ce în *Scienza della Logica* (Știința Logicii) — și în plus în *Fenomenologia dello Spirito* (Fenomenologia Spiritului), în *Enciclopedia delle Scienze filosofiche* (Enciclopedia științelor filosofice) — poate fi interpretat ca un proces ideal etern, care în orice moment al istoriei și în orice figură a fenomenologiei își găsește propriul început și propriul epilog.

Artă și filosofie, am spus, în această referire critică a noastră la unele poziții schellingiene — prin care am avut posibilitatea să recunoaștem perena inepuizabilă și de neepuizat tendință internă a artei ca filosofie și a filosofiei ca artă: în această tendință recunoscînd însăși tendința Logosului, a cărui unitate se răsfrînge rămînînd egală cu sine însuși în cele două unități paritetice și diferite ale artei (absoluta realitate a Logosului ca absolută idealitate a sa) și ale filosofiei (absoluta idealitate a Logosului ca absoluta sa realitate): care trec una într-alta și se întorc de fiecare dată la ele însele, fiecare purtînd-o în sine pe cealaltă, în care a trecut; în perena și inepuizabila multiformitate a procesului prin care unitatea absolută a Logosului se răsfrînge în sine însăși și în propria răsfrîngere afirmă, într-un mod de fiecare dată diferit, unitatea identică de sine cu sine ca deplinătate a tuturor posibilelor sale determinări. Dar în ce ne privește este vorba de a preciza specificitatea poeziei și de a recunoaște, explicîndu-ne, după cum se cuvine, fundamentarea, funcția pe care o îndeplinește ea în dialectica Logosului: care autorăsfrînge propria unitate ca artă și ca filosofie, în timp ce o autorestaurează în reciprocul finalism intern al artei și al filosofiei prin răsfrîngerea propriei unități originare identice, care, ca atare, este pre-

Scanned with OKEN Scanner

zentă totodată în toate modalităţile dublei sale răsfrîngeri. Dar aceasta este o temă care cere un studiu anume.

NOTE

[1] György Lukács, *La distruzione della ragione* (Detronarea raţiunii), trad. ital. de Eraldo Arnaud, Torino, Einaudi, 1959, p. 160. Şi privitor la răsunetul în această operă a „polemicii antiromantice de sorginte hegeliană, adunată adesea cu mai multă sîrguinţă decît critic din istoriografia de inspiraţie marxistă" a se vedea: Giorgio Radetti, *Itinerario filosofico di Schelling* (Itinerarul filosofic al lui Schelling), în: *Archivio di filosofia*, Padova, 1976, p. 145.

[2] Mă refer la *Convegno Internationale di Studio* (Congresul internaţional de studii) desfăşurat la Urbino în zilele de 3—4—5 octombrie 1975.

[3] Xavier Tilliette, *Schelling, une philosophie en devenir* (Schelling, o filosofie în devenire), Paris, Orin, 1970, I, *Le système vivant* (Sistemul viu), p. 568. A se vedea şi pag. 567: „L'entreprise de Schelling — et ceci vaut pour tout son itinéraire — ne se présente pas en termes de raison et de déraison ou d'absurdité, sinon pour un usage rhétorique..." („Întreprinderea lui Schelling — şi acestea sînt valabile pentru întreg itinerarul său — nu se prezintă în termeni de raţiune şi lipsă de raţiune sau absurditate, fără o folosinţă retorică...").

[4] Luigi Pareyson, *Schelling, presentazione e antologia* — Schelling, prezentare şi antologie (1971), Torino, Marietti, 1975, p. 13.

[5] În: *Schellings Werke* (Operele lui Schelling), ed. Schröter (indicat de aici înainte numai cu SW, urmat de numărul volumului şi pagina), I, 7. A se vedea şi *Sesta lezione torinese* (A şasea prelegere torineză), în: Xavier Tilliette, *Attualità di Schelling* (Actualitatea lui Schelling), trad. ital. de Nicola De Sanctis, Milano, Mursia, 1972, p. 81 şi u.

[6] Trad. italiană de Arturo Massolo (1955), în: *La storia della filosofia come problema* (Istoria filosofiei ca problemă), Florenţa, Vallecchi, 1967 (a II-a ed.), p. 252. Cu privire la rolul avut de Schelling în redactarea acelui fragment (scris, precum se ştie, de Hegel), a se vedea Tilliette, *Attualità di Schelling*, cit., p. 82 şi p. 93—94, nr. 10. Corespondenţa textuală cu unele expresii ce pot fi citite în *Hyperion* (1795) şi în scrisorile lui Hölderlin din perioada 1794—1796, şi coincidenţa cu ideile pe care Schelling avea să le dezvolte privitor la mitologie îndreptăţesc presupunerea că este vorba de o convorbire în doi Hölderlin — Schelling, pe care Hegel, participînd la

Scanned with OKEN Scanner

ea numai incidental, a așternut-o pe hîrtie pentru folosința lui proprie, spre *aducere aminte*. Vezi și: Radetti, *Itinerario filosofico di Schelling* (Itinerarul filosofic al lui Schelling), în: *Archivio di filosofia*, cit., p. 149.

[7] A se citi din nou Radetti, *Itinerario filosofico di Schelling*, în: *Archivio di Filosofia*, cit., p. 151: „Natură, artă, religie: exigențe care, rînd pe rînd, dominînd truda speculativă schellingiană, de la zorii idealismului pînă la vesperala insistență asupra filosofiei mitologiei, apar încă din această schiță programatică...". Și privitor la concepția schellingiană asupra naturii: „a concepe ca vie acea natură care pentru pan-eticismul fichtian era un simplu obiect, înțeles în mod mecanic...". În ceea ce privește exigența analoagă în Hölderlin, îmi permit să trimit la *Paesaggio e l'estetica*, Neapole, 1973, I, p. 144, cu trimitere la comentariul lui Adolf Beck la oda *Heidelberg* (trad. românească, Ed. Meridiane, 1986).

[8] Trad. ital. de Semersari, Florența, Sansoni, 1958, p. 85. A se vedea și scrisoarea către Niethammer din 22 ianuarie 1795, unde Schelling își anunță intenția de a redacta *o elaborare a Criticii puterii de judecată conform principiilor sale* („eine Auslegung der Kritik der Urteilskraft nach meinen Prinzipien"), ceea ce poate fi identificat în *Sistema dell'idealismo trascedentale* (Sistemul idealismului transcendental). Vezi: *Briefe von und an Hegel* (Scrisori de la și către Hegel), Johannes Hoffmeister, Hamburg, Felix Meiner Verlag, 1952, I, p. 435. Și: Radetti, *Itinerario filosofico di Schelling*, în: *Archivio di Filosofia*, cit., p. 147.

[9] S.W., VI, *Ergänzungsband* (Ediție completă), p. 380.

[10] *Idem*, 117; și IV, 329. A se vedea și traducerea lui Giulio Preti, în: Schelling: *L'empirismo filosofico et altri saggi* (Schelling: Empirismul filosofic și alte eseuri), Florența, La Nuova Italia, 1967, p. 106—107. Noua traducere, de preferat, a lui Pareyson, în: F.W.J. Schelling, *Scritti sulla filosofia, la religione, la libertà* (Scrieri despre filosofie, religie, libertate), Milano, Mursia, 1974, p. 156: „...în Dumnezeu chiar o ființă *pur și simplu* nu este o ființă inertă, ci mai curînd există în ea ceva viu, care la rîndul său închide în sine un existent și o ființă. Dumnezeu singur este *deasupra* naturii: natura este tronul său, subordonatul său, dar totul în el este atît de plin de viață, că și acest subordonat însuși irumpe la rîndul său într-o viață proprie, care, considerată în sine propriu-zis, este o viață întru totul completă, deși în relație cu viața divină ar fi o non-viață. Astfel a sculptat Fidias pe soclul lui Zeus lupta Lapiților cu Centaurii. Așa cum sculptorul (călăuzit poate de acel minunat instinct care se află în toate operele grecești) a umplut cu viață plină de vigoare și soclul lui Zeus, tot astfel ceea ce reprezintă un maximum al exteriorității depărtării față de Dumnezeu este plin încă în sine însuși de o viață viguroasă...".

Scanned with OKEN Scanner

[11] S.W., IV, 372. A se vedea traducerea lui Preti în: *L'empirismo filosofico e altri scritti*, cit., p. 149—150. Şi traducerea lui Pareyson, în: Schelling, *Scritti sulla filosofia, la religione, la libertà*, cit., p. 189.

[12] S.W., VI, *Ergänzungsband*, p. 380. O citare a primei zile din *Mágico prodigioso* (Nemaipomenitul vrăjitor), în traducerea italiană a lui Gries, în cea de a doua lecţie din *Introduzione storico-critica alla filosofia della mitologia* (Introducere istorico-critică în filosofia mitologiei), 1825. În legătură cu interpretarea mitologiei antice ca filosofie expusă în formă poetică, folosită în şcolile iezuite, Schelling amintea versurile demonului, în veşminte de învăţat străin, atunci cînd îi răspunde lui Ciprián care îl întreabă cum de se pot împăca cu noţiunea istorică a Divinităţii, expusă de Pliniu cel Bătrîn, faptele amoroase ce i se atribuie lui Zeus: „Esas son falsas historias / / eu que las letras profanas, con los nombres de los dioses, / entendieron difrazada / la moral filosófica...“ („Astea-s poveşti mincinoase / despre care literaturile profane, cu numele zeilor / au încercat să învăluie / morala filosofică...“).

[13] Trad. ital. Giulio Preti, Milano, Mimeziano, 1945, p. 42. Text original în: S.W., III, *Ergänzungsband*, p. 392.

[14] *Idem*, p. 43. În traducerea (incompletă) a lui Vincenzo De Castro, inclusă în: *Estetica ossia teoria del bello e dell'arte* (Estetica sau teoria frumosului şi a artei), de Francisk Ficker, Veneţia, 1846, p. 235: „Este evident prin urmare că arta este o legătură activă între suflet şi natură, că nu ar putea fi altminteri concepută decît în miezul viu al amîndurora. Şi, avînd legătură cu sufletul, comun în oricare altă artă, şi în special cu poezia, forţa ei, în virtutea căreia se împleteşte cu natura, rămîne în ea drept unică proprietate a acesteia...“. Text orig. în: S.W., III, *Ergänzungsband*, p. 392, cit.

[15] S.W., VI, 244. A se vedea şi: Walter Rehm, *Griechentum und Goethezeit* (Elenismul şi epoca lui Goethe), Berna, Francke Verlag, 5952, p. 300—301: pentru Schelling, ca şi pentru Creuzer şi pentru Solger, concepţia mitologică a lumii nu era o fantezie estetico-poetică, ci o *concepţie religioasă*. „Arta nu era, sau iniţial nu era, o expresie a sentimentului artistic, nu era un joc al fanteziei, nu era o podoabă a vieţii: era expresie şi simbol al unei voinţe religioase şi a unei credinţe care învăluie cu autoritate...“:; „...orice artă era preţioasă numai în măsura în care permitea să se zărească în sine viaţa religioasă a unui popor...“; „...concepţia romantică a mitologiei îşi propunea să analizeze profunda *pietas* a Greciei antice, şi să contemple, să interpreteze imaginile sale ca simboluri ale vieţii, ale Naturii, ale Religiei...“.

[16] *Idem*, p. 198. Chiar Tilliette (*Attualità di Schelling*, cit., p. 82 şi p. 94, 3—14) indică drept sursă a acestui concept schellingian *Götterlehre* (Învăţătura zeilor) de Karl Philipp Moritz, 1791. A se vedea şi: Karl Philipp Moritz,

Scanned with OKEN Scanner

Schriften zur Aesthetik und Poetik (Scrieri despre estetică și poetică), Hans Joachim Schrimpf, Tübingen Niemeger, 1962, p. 197: „...a vrea să transformi, prin interpretări de orice fel miturile anticilor în simple alegorii, este o acțiune tot atît de prostească pe cît este cea a cuiva care ar vrea să preschimbe, prin explicații de orice fel, acele mituri în povestiri cu totul veridice... (...) ...Pentru a nu pune în primejdie și a nu dăuna acelor frumoase fantezii poetice este necesar, în primul rînd, fără nici o considerație față de ceea ce ar trebui ele să semnifice, să fie luate la propriu, așa *cum sînt ele...*". Și cu privire la părerea lui Schelling față de *Götterlehre* a lui Moritz, a se vedea: Karl-Heinz Volkmann-Schluck, *Mythos und Logos — Interpretation zu Schellings Philosophie der Mythologie* (Mit și logos — O interpretare la filosofia mitologiei a lui Schelling), Berlin, de Gruyter, 1969, p. 18. Cu privire la tot acest subiect, a se vedea astăzi concluziile lui Liebrucks, foarte critice față de Schelling, în: Bruno Liebrucks, *Sprache und Bewusstsein*, 7, „*Und*". *Die Sprache Hölderlins in Spannweite von Mytos und Logos, Wirklichkeit und Realität* (Limbă și conștiință, 7, „Și". Limba lui Hölderlin între mit și logos, adevăr și realitate), Frankfurt — Bern — Las Vegas, Peter Lang, 1979, p. 59. („Lui Schelling îi lipseau instrumentele logice pentru o filosofie a artei și a mitologiei...") și passim; vezi și p. 292, îndreptarea către cercul lui Hölderlin din *Sistema dell'Idealismo trascedentale* (Sistemul idealismului transcendental).

[17] Vezi: Karl Kerényi, *Unwillkürliche Kunstreisen, Fahrten im alten Europa*, 1952—1953 (Involuntare drumuri în artă. Călătorii prin vechea Europă), Zürich, Rhein-Verlag, 1954, passim.

[18] În: *Probleme der Kunstwissenschaft* (Probleme de știință a artei), Berlin, De Gruyter, 1963.

[19] *Idem*, p. 69.

[20] S.W., II, 19.

[21] S.W., I, 697. Cu privire la acest aspect al teoriei lui Schelling, a se vedea: Dieter Jähnig, *Schelling. Die Kunst in der Philosophie*, Pfüllingen, Neske Verlag, 1966, I, *Schellings Begründung von Natur und Geschichte* (Fundamentările lui Schelling din natură și istorie), p. 238 ș.u., unde mitologia din *Philosophie der Kunst* și apoi cea din *Philosophie der Mythologie* este prezentată (ca *intermediar al întoarcerii științei la poezie*, la sfîrșitul lucrării *Sistema dell'Idealismo trascedentale*) ca referindu-se împreună la *adevărul pre-conștient al naturii și la adevărul super-conștient al istoriei* (p. 240). A se vedea și, în al doilea volum *(Die Wahrheitsfunktion der Kunst — Funcția de adevăr a artei —*), întreg paragraful despre *Schematismo trascedentale* (Schematismul transcendental), p. 287 ș.u.

[22] S.W., VI, 383.

[23] Schelling, *Philosophie der bildenden Kunst* (Filosofia artelor plastice), cit., p. 77—78.

Scanned with OKEN Scanner

[24] După eseul meu din 1962 (*Estetica dell'identità — Lettura della „Filosofia dell'arte" di Schelling* — Estetica identității — Lectura „Filosofiei artei" de Schelling, Urbino, S.T.E.U., Pubblicazioni dell' Università), asupra aceluiași subiect au fost publicate alte studii, care în parte concordă cu reconstruirea mea critică, în parte o contrazic, nu fără a îndrepta unele erori de interpretare și de judecată. Vezi: Luigi Pareyson, *Un problema schellinghiano: arte e filosofia* (O problemă schellingiană: artă și filosofie), în: *Conversazioni di estetica* (Convorbiri despre estetică), Milano, Mursia, 1966; Dieter Jähning, *Schelling: die Kunst in der Philosophie* (Schelling: arta în filosofie), Pfüllingen, Neske Verlag, 1966, Dieter Jähning, *Schelling: die Wahrheitsfunktion der Kunst* (Schelling: funcția adevărului artei), idem, 1969; Xavier Tilliette, *Schelling, une philosophie en dévenir* (Schelling, o filosofie în devenire), Paris, Orin, 1970, V, cap. VII, *La philosophie de l'Art et la Mythologie* (Filosofia artei și mitologia).

[25] Pareyson, *op. cit.*, p. 178.

[26] Pareyson, *op. cit.*, p. 179.

Scanned with OKEN Scanner

ARTA CA UN PREZENT ȘI CA UN TRECUT

Premise pentru o lectură a lui Hegel istoric de artă*

Oricine ar fi cît de puțin familiarizat cu operele lui Hegel — și nu numai cu *Prelegerile de estetică* — știe cît de constant a fost Hegel în interesul său pentru arte: pentru poezie, precum și pentru teatru; pentru pictură și sculptură, precum și pentru muzică: și acest interes este dovedit de acuitatea referințelor artistice și literare, chiar și la acele opere în care tema nu era propriu-zis arta sau o problemă estetică. Ca să ne convingem, nu ar fi nevoie să recitim *Fenomenologia* (unde nu numai că ne sînt la îndemînă unele categorii proprii esteticii, ci arta însăși este transformată în obiect de tratare specifică și sînt foarte dese trimiterile la unii autori preferați, Goethe, Shakespeare, tragicii greci, la operele lor și la protagoniștii respectivi; și două versuri de Schiller, fie chiar arbitrar citate, închid opera) sau la *Propedeutica di Norimberga* (Propedeutica de la Nürnberg) — cu cele patru paragrafe în care Hegel expune cu o claritate deplină unele concepte fun-

* Pentru o mai completă tratare a acestei teme îmi permit să trimit la două eseuri: *Pariteticità e no — Appunti sulla relatione tra arte e filosofia nella „Philosophie der Kunst" de Schelling și în „Vorlesungen über die Aesthetik de Hegel (Pariteticitate și non-pariteticitate* — Note cu privire la relația între artă și filosofie în „Philosophie der Kunst" de Schelling și în „Vorlesungen über die Aesthetik" de Hegel) și *Paragrafo in più tempi su arte e dialettica* (Paragraf despre artă și dialectică), în: R. Assunto, *Libertà e fondazione estetica* (Libertate și fundamentare estetică), Roma, Bulzoni, 1975, p. 39—108 și 109—150.

Scanned with OKEN Scanner

damentale ce-şi vor găsi, în prelegerile de estetică din anii următori, o amplă dezvoltare; sau *Enciclopedia*, cuprinzînd şi ea o specială tratare a artei. Ar fi de ajuns fragmentele din tinereţe publicate de Nohl în 1907 şi introducerea berlineză, din 1820, la prelegerile de istoria filosofiei, în care găsim, pusă în mod explicit, tema relaţiilor între artă şi filosofie: temă ce va reapare, sub aspectul unui interes al filosofiei pentru istoria artei, în a doua parte a introducerii din 1829—1830; în afară de *Lezioni sulla Filosofia della Storia* (Prelegeri despre filosofia istoriei): unde întîlnim celebrarea istoriei lumii greceşti drept aceea în care ideea este conexată la real în acelaşi mod ca în opera de artă. Un motiv constant, al filosofiei hegeliene, care, în ceea ce priveşte considerarea istorică a artei în general şi a artei greceşti în special, are o mulţime de accente comune cu schiţa făcută de Hölderlin cu privire la *Storia dell'arte presso i Greci* (Istoria artei la Greci); şi la fel ca acesta presupune învăţătura winckelmanniană. Pînă şi în *Scienza della Logica* (Ştiinţa logicii), capitolul de încheiere enunţă rapid o teorie a raportului artă-filosofie rezumînd în modul cel mai evident soluţia dată de Hegel problemei care ne priveşte aici... Şi chiar *Lineamenti di Filosofia di Diritto* (Elemente de filosofia dreptului) atestă pasionata competenţă artistică a lui Hegel: ar fi de ajuns să amintim ampla notă de la paragraful 140, în legătură cu ironia şi tragicul, în legătură cu conceptul de ironie la Solger şi la cei doi Schlegel: sau principiul de critică de artă întîmplător enunţat în adaosul consemnat de Gans, la paragraful 12: „Je schelchter der Künstler ist, desto mehr sieht er selbst seine Partikularität und Willkür" („Cu cît este mai neînsemnat artistul, cu atît îşi vede mai mult el însuşi particularitatea sa şi arbitrariul său"); lăsînd la o parte, firesc, referirile poetice la Shakespeare, la Goethe (numeroase aici, ca în toate operele lui Hegel) şi pînă şi o citare a lui Ariosto, la paragraful 31. Nu se cuvine uitat, atunci cînd pomenim, fie şi în treacăt, interesul

constant al lui Hegel pentru artă, pentru cunoștințele tehnico-muzicale din paragrafele *Enciclopediei* care vorbesc despre sunet din punctul de vedere al fizicii: cunoștințe care ne dezvăluie la Hegel un plus de informație muzicologică atestată de citarea indirectă, la paragraful 301, a lucrării violonistului italian Giuseppe Tartini, *Trattato di musica secondo la vera scienza dell'armonia* (Tratat de muzică după adevărata știință a armoniei).

Dar sarcina noastră nu este aici de a dovedi, în mod analitic, cunoașterea directă și angajantă pe care Hegel o avea în privința artelor; o astfel de documentare ne interesează numai în măsura în care conferă autoritate soluției problemei privind raporturile între artă și filosofie, precum rezultă din *Vorlesungen über die Ästhetik* (Prelegeri de estetică). Și la *Vorlesungen* va trebui să ne întoarcem, fie și după o sumară recapitulare a drumului ideal parcurs de Hegel începînd din 1796, cînd, pe cît ne este permis să deducem, Hegel împărtășea cu Schelling și cu Hölderlin programul unei filosofii destinate să se autosuprime în artă și poezie — intenția, să spunem, de a pune în dialectică filosofia și arta în sensul unei „morți a filosofiei"; sau mai bine: a unei transfigurări a filosofiei (care celor trei, în 1796, le părea incapabilă de a concilia opoziția idealului și realului) în acea cunoaștere mai vie (invocată pentru a restitui lumii condițiile fericite ale Greciei antice) care era arta, poezia: conciliere absolută, ba chiar totală identificare, a idealului și realului.

De la această intenție — și o încercare de îndeplinire o putem întîlni în poezia *Eleusis*, dedicată lui Hölderlin și datată „august 1796", adică aproape contemporană cu redactarea acelor *Älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus* (Cel mai vechi program-sistem al idealismului german), redactare ce poate fi presupusă spre sfîrșitul verii aceluiași an („...Dem Sinne nähert Phantasie das Ewige, — Vermählt es mit Gestalt...": „...Fantezia se învecinează cu sensul veșniciei, — o însoțește cu imaginea..."), Hegel avea să

începă să se depărteze din 1800; cînd, scriindu-i lui Schelling de la Frankfurt, pe data de 2 noiembrie, pentru a-i cere indicații privind o eventuală ședere a sa la Bamberg sau în alt oraș, Erfurt sau Eisenach, la un moment dat el spune: „In meiner Wissenchaftlichen Bildung, die von den untergeordneten Bedürfnissen der Menschen auffing, müsste isch zur Wissenschaft vorgetrieben werden, und das Ideal des Junglingsalters, müsste sich zur Reflexionsform, in einem System zugleich verwandeln..." [1].

Între primele etape ale acestei metamorfoze, a idealului tinereții care trebuia să devină știință, să ia forma reflecției sistematice, o mențiune specială merită scrierile de la Jena, de la Nürnberg, de la Heidelberg. Să spunem: prelegerile cunoscute sub titlul comun de *Jenenser Logik, Metaphysik und Naturphilosophie* — Logica, metafizica și filosofia naturii la Jena — (ținute la Jena în același an, 1802—1803, în care Schelling își expunea la această universitate cursul său de *Filosofia artei* și în timp ce între cei doi filosofi raportul de prietenie și de colaborare foarte înflăcărat era, după cum stă mărturie *Giornale Critico di Filosofia* — Jurnal critic de filosofie); și în plus, multe altele, imediat următoare, ținute tot la Jena, adunate sub titlul de *Jenenser Realphilosophie* (Filosofia realului la Jena.)

Deosebit de semnificativ, pentru scopurile cercetării noastre, este al doilea curs din *Realphilosophie*, ținut în semestrul de iarnă al anilor 1804—1805, cînd Schelling părăsise Jena și își repeta la Würzburg prelegerile de *Filosofia artei*. Aici, de fapt, în partea intitulată *Kunst, Religion und Wissenschaft* (Artă, religie și știință), metamorfoza idealurilor din tinerețe, prevestită în scrisoarea adresată lui Schelling cu patru ani înainte, reiese limpede călăuzită spre consum, în ce privește arta: care este foarte departe de a ocupa locul încredințat în programul din '96, redactat împreună cu prietenii; în timp ce este prevestit acel raport dialectic artă-religie care-și va găsi cea mai matură formulare, doi ani mai tîrziu, în *Partea a*

Șaptea a *Fenomenologiei*. Elementul de artă, intuiție, este aici „nemijlocire, care nu este mediată. Un atare element nu este prin urmare suficient pentru spirit. Acest mijloc al finității, intuiția, nu poate cuprinde în sine infinitul, este numai o infinitate aparentă“ [2]; și adevărul artei stă în religie: în care „spiritul devine obiect pentru el însuși ca absolut universal, sau ca esență a întregii naturi, a ființării și a facerii, sub forma nemijlocitei îngemănări“ [3].

Actul estetic nu mai este, acum, după Hegel, supremul act al rațiunii, „in dem sie alles umfasst“ („în care ea cuprinde totul“); se îndreaptă mai degrabă către a fi actul a ceea ce în *Fenomenologie* avea să fie definit spiritul artist, actul meșteșugarului întrucît este un lucrător cu spiritul, „geistiger Arbeiter“. Un act care este foarte departe de a fi supremul act al spiritului; care va trebui să străbată un drum lung încă înainte de a ajunge la realitatea, adevărul și certitudinea istoriei conceptualizate, ca unitate a conservării spiritelor conform laturii lor de a fi aparent libere în forma accidentalității și conform laturii organizării lor conceptuale: deoarece *divinitatea sub înfățișarea statuii, lumea cîntului care cuprinde în sine esențele universale, cerul și pămîntul sub formă mitică, individuală, și o dată cu ea esențele particulare, autoconștiința: toate acestea sînt o reprezentare neadevărată, dar aparentă („gemeinte“), căreia îi lipsește necesitatea gîndirii, forma gîndirii* [4].

Procesul dialectic, prin care Hegel înțelege să sistematizeze științific ceea ce, la ceva mai mult de douzeci de ani, intenționase, în vremea acelui *Älteste Systemprogramm* (la care, între altele trebuie reținut, a contribuit mai puțin decît Hölderlin și Schelling) [5], să realizeze, începe aici să se contureze ca o mișcare ascendentă a artei către religie, și de la aceasta către filosofie. Este procesul pe care îl vom regăsi în *Phänomenologie*, redactată între 1806 și 1807: unde, dezvoltînd motivele fundamentale ale sistemului de la Jena, conceptul de științificare ca adevărată formă a adevărului (acel concept pe care Hegel îl prevestise

în scrisoarea adresată lui Schelling în 1800) găsește pe deplin în paginile introductive propria-i enunțare: „Die wahre Gestalt, in welcher die Wahrheit existiert, kann allein das wissenschaftliche System derselben sein“ [6]; nu fără săgeți polemice împotriva lui Schelling, tocmai deoarece acesta, afirmînd că „frumusețea“ este expunere a Absolutului asemenea adevărului, așezase arta pe același plan cu filosofia [7].

Arta, așadar, ca una din „Bildungsstufen des Allgemeinen Geistes“ [8]: unul din *gradele de formare pe care spiritul universal le străbate pentru a transmite cunoașterea sa în cunoaștere propriu-zisă, pentru a produce acel element al științei, care este chiar conceptul său pur*: „Um zum eigentlichen Wissen zu werden, oder das Element der Wissenschaft, das ihr reiner Begriff selbst ist, zu erzeugen“ [9]. Și, ca otare, arta, din punctul de vedere al științei, poate și trebuie să fie privită ca una din *reprezentările pe care spiritul le-a depus* („vom Geiste schon abgelegte Gestalten“), grade ale unei vieți trasate și netezite [10]. Una din etapele, în sfîrșit, care, în drumul prin care se ajunge la pătrunderea spiritului în ceea ce este știință, constituie tot atîtea *momente necesare: asupra fiecăruia din ele este necesar să ne oprim, întrucît fiecare din ele este considerat numai ca întreg în particularitatea uneia din determinările sale* [11].

Sub acest aspect arta este examinată de Hegel încă din *Phänomenologie*—unde arta este observată în esența sa și în devenirea sa internă, ca *religie artistică*, *Kunstreligion*: acea latură a religiei în care spiritul capătă conștiință de sine ca îngemănare *(das Selbst)* prin productivitatea conștiinței prin sine; și unilateralitatea lui este depășită de religia revelată, în care spiritul este reprezentat sub forma existenței sale în sine și prin sine, pentru a se elibera apoi de imagine și de reprezentare, trecînd, în concept, pentru a dizolva cu totul în sine forma obiectivității [12]. Din legătura cu religia, care o reduce în mod substanțial la un aspect intern al acesteia din urmă, arta va fi, ceva mai departe, din nou eliberată; și în *Enci-*

Scanned with OKEN Scanner

clopedia filosofică redactată la Nürnberg, în scop didactic, începînd din 1808, arta este un grad autonom al reprezentării pure a spiritului — mai precis, cel dintîi grad, care „reprezintă spiritul în individualitate și, în același timp, eliberat de existența determinată contingentă și de transformările și de condițiile sale externe, și obiectiv, prin intuiție și reprezentare“ [13] — în timp ce religia reprezintă spiritul absolut „nu numai prin intuiție și reprezentare, ci și prin gîndire și cunoaștere“ [14]. Știința, în sfîrșit, este cunoaștere conceptuală a spiritului absolut, care, în ea, „a atins deplina egalitate cu sine însuși“ [15].

În concluziile din *Scienza della Logica* (atunci cînd este citită în manieră tradițională: dar astăzi *Scienza della Logica* este citită cu totul diferit, după ce Bruno Liebrucks ne-a învățat s-a citim aducîndu-i aici pe Vico și Hölderlin) drumul prevestit în scrisoarea către Schelling din noiembrie 1800 și-a atins acum ținta, cel puțin cît privește problema noastră; și pare îndeplinită trecerea idealurilor tinereții la o cunoaștere științifică și sistematică: actul suprem al rațiunii, act estetic încă în 1796 pentru Hegel, în care filosofia era destinată să naufragieze, este de acum înainte filosofia care cuprinde în sine și înlănțuie arta ca o modalitate particulară în care ideea prinde arta și se arată pe ea însăși, o particulară determinare a Ideii. Și studiul artei ca atare este preanunțat aici ca funcție a filosofiei, deoarece în propriile particularizări — științele filosofice particulare — deduce și cunoaște, una cîte una, aceste particulare modalități prin care Ideea se expune pe sine însăși. În această pagină din *Logica* putem așadar găsi enunțată programa *Prelegerilor de estetică:* programul unei estetici ca știință filosofică particulară: care își propune să deducă și să cunoască arta ca o modalitate particulară în care se arată Ideea, ca o determinare a Ideii.

Trebuie amintit în acest punct, că a doua și a treia ediție din *Enciclopedie* au văzut lumina tiparului, precum se știe, doar atunci cînd Hegel

Scanned with OKEN Scanner

își ținea la catedra berlineză cursurile din care Hotho avea să extragă textul acelor *Vorlesungen über die Ästhetik* [16] — și sînt cunoscute deosebirile, care, privind chiar tratarea artei în sistemul spiritului absolut, există între *Enciclopedia* de la Heidelberg (1817) mai apropiată de *Fenomenologie*, pe de o parte, și prin denumirea, adoptată acolo, de „Kunstreligion", și cele două ediții berlineze, din 1827 și din 1830. În scopurile urmărite de cercetarea noastră, tratarea artei, în *Enciclopedie*, interesează deoarece rezultă din ea, „in Grundriss", *în compendiu*, o considerare filosofică a artei: care, tocmai deoarece este artă, constituie un moment al spiritului absolut ca „in sich seiende als in sich zurückkehrende und zurückgekehrte Identität", *o identitate care este în sine, trebuie să se întoarcă în sine și s-a întors în sine* [17]; al spiritului întors în sine întrucît întoarcerea împlinită este identică procesului prin care spiritul face întoarcerea la propria îngemănare.

Arta este prezentă *în* filosofie și nu *alături* de filosofie; și dacă a fi prezent în filosofie vrea să însemne, așa cum vrea să însemne că între filosofie și artă subzistă un raport dialectic, putem spune că dialectica, tocmai pentru că neagă paritatea între artă și filosofie — sau cel puțin: pentru că neagă paritatea așa cum o înțelegea Schelling — revendică arta ca ceva solid și concret pentru filosofie: solidă și concretă pentru filosofie, și de la această existență a ei în filosofie (nu *alături* de filosofie, față de care, atunci cînd aceasta se ocupă de ea, arta constituie o determinare accidentală) arta este girată de filosofie; care ia în studiu arta ca ceva care îi aparține la propriu.

În această existență a sa *în* filosofie, în *Enciclopedie* arta devine obiect de studiu *pentru* filosofie. Un studiu al cărui interes nu se concentrează, și nu se poate concentra asupra a ceea ce este arta, atunci cînd este considerată prin sine însăși, în esența sa și în dialectica sa internă. Acesta va fi punctul de vedere al *Esteticii:* în *Enciclopedie*, temele unei tratări conduse conform acestui punct de vedere apar numai în rezumat,

în măsura în care nu pot fi trecute cu vederea atunci cînd se înfruntă în mod filosofic problemele artei; deoarece ceea ce contează în *Enciclopedie* (dat fiind caracterul operei, și scopul pe care ea și-l propune, de a expune pe scurt în totalitate cunoașterea filosofică, în toate determinările sale particulare) este de a semnala arta în filosofie: ca o determinare, întocmai, a cărei izvorîre și trecere interesează în primul rînd. Să spunem, modul prezenței sale în identitatea spiritului în sine care se întoarce pentru sine și este întors în sine.

În împărțirea artei ca *simbolică*, *clasică* și *romantică*, împărțire ce stă la baza *Prelegerilor de estetică*, deoarece tratează filosofic desfășurarea istorică a artei, vom găsi în schimb o examinare a raportului între artă și filosofie ca principiu interpretativ al operelor de artă în lumina filosofiei: unul din firele, și poate chiar cel central, de care se slujește Hegel pentru *a țese*, precum va spune în pagina de încheiere din *Vorlesungen*, *o cunună filosofică din toate determinările esențiale ale frumosului și ale artei* [18] — să îndeplinească, în alți termeni, sarcina fundamentală a oricărei estetici care nu vrea să dea doar definiții sau să clasifice. Pentru „a urmări" — s-o spunem cu vorbele lui — „și cu gîndul a concepe și a proba conceptul fundamental de frumos și de artă prin toate stadiile pe care el le străbate în realizarea sa — deoarece fiecare din aceste stadii este o eliberare a spiritului de conținutul și de formele finității", o prezență și o conciliere a absolutului în sensibil și în aparent, o desfășurare a adevărului care „se descoperă în istoria lumii, din care ea își constituie latura cea mai frumoasă" [19]. Chiar această afirmație, că arta constituie latura cea mai frumoasă a istoriei lumii, pusă ca pecete la *Prelegerile de estetică* ale lui Hegel matur, magistru și ajuns acum la desăvîrșita împlinire a intenției sale de a transmuta în sistem idealurile din vremea tinereții, constituie un document de credință față de idealurile tinereții și ne ajută să înțelegem fie celebrarea artei clasice — artă la care Hegel și codiscipolii săi

se gîndeau, redactînd *Älteste Systemprogramm*, ca la un paradis pierdut de neadus pe pămînt —, fie trecerea la arta filosofiei; fie aşa-numita moarte a artei: corelativă unei asemenea treceri şi, de aceea, greu de înţeles, de către cel ce nu reconstruieşte conceptul în lumina raportului artă-filosofie; cu atît mai mult modul cum se configurau, în gîndirea lui Hegel, raportul artă-religie şi raportul religie-filosofie.

Arta clasică, în sistemul din *Vorlesungen* este chiar arta ce se întrezărea citind *Älteste Systemprogramm:* arta în care concilierea absolutului în sensibil şi în aparent nu lasă în afara sa nici un reziduu din sensibil şi din aparent, orice accidentalitate şi lipsă fiind alungate. În arta clasică, într-adevăr, „spiritualul pătrunde complet aparenţa sa exterioară, idealizează naturalul în această frumoasă uniune şi îl transformă în realitate adecvată spiritului în însăşi individualitatea sa substanţială. De aceea arta clasică devine manifestarea conceptual adecvată idealului, împlinirea domniei frumuseţii. O mai mare frumuseţe nu poate exista, nici deveni“ [20]. Dacă primul stadiu al artei, arta simbolică, este numai cel al unei pre-arte („Vorkunst“); dacă în el acordul între formă şi semnificat este numai parţial, implicînd în mod egal un dezacord parţial: perfecţiunea artei clasice constă în faptul că în ea acordul între formă şi semnificat nu este parţial, ci total: „Forma artei clasice ... este libera impresie adecvată ideii în forma special apropriată, conform conceptului său, ideii însăşi, cu care ea poate aşadar atinge o concordanţă complet liberă. Prin aceasta, numai forma clasică dă producerea şi intuiţia idealului împlinit şi îl impune ca realizat“ [21].

În arta simbolică, anterioară din punct de vedere istoric artei clasice, conţinutul, dimpotrivă, „rămîne încă indiferent, în ce priveşte forma care îl reprezintă, şi fiind acesta o determinare abstractă, poate în mod egal să fie prezent în nenumărate alte existenţe şi figuri“ [22]: de aici, în arta simbolică, acea imperfecţiune reziduală

a formelor existenței imediate care este un indiciu al incompletei concilieri, încît ideea, neconstituindu-se ca prezent în sensibil, rămîne un viitor față de nepotrivirea acestuia, un ideal încă nerealizat: „În incongruența uneia cu cealaltă, raportul ideii cu obiectivitatea devine din această cauză un raport negativ, întrucît Ideea ca intern este ea însăși nesatisfăcută de această exterioritate și ca substanță internă universală a ei, se înalță în mod sublim deasupra întregii acestei bogății de forme necorespunzătoare ei. În această sublimitate atunci fenomenul natural și forma și evenimentul uman sînt, da, luate și lăsate așa cum sînt, dar sînt cunoscute în același timp ca nepotrivite față de semnificatul lor care se înalță deasupra oricărui conținut mundan“ [23]. În arta simbolică, putem spune, arta debutează anunțîndu-se ca acel viitor față de existența imediată, fizică și spirituală, precum și este: dar un viitor abia incipient, încă neadus în prezent; un scop de atins, care va fi atins în arta clasică, unde raportul ideii cu obiectivitatea nu mai este negativ, ci pozitiv. Și chiar întrucît realizează în sine pozitivitatea unui asemenea raport, arta clasică este prezentul, survenit în istorie, al acelui viitor pe care *Älteste Systemprogramm* din 1796 îl finalizase, întocmai, ca raport pozitiv al ideii cu obiectivitatea: „Poezia va primi prin ea o și mai înaltă demnitate, ea se va întoarce să devină ceea ce era la început, maestra umanității“ [24].

Ceea ce în *Älteste Systemprogramm* era un viitor — sau mai exact: un trecut de recuperat în viitor — aici, în *Vorlesungen*, a devenit un trecut: nu mai este obiect al unei intenții, ci al unei nostalgii; este frumusețea care a fost odată și niciodată nu se va mai întoarce, acea frumusețe care, regîndită, imprimă un accent elegiac unor pagini din prelegerile hegeliene: — „... Die schönen Tage der griechischen Kunst wie die goldene Zeit des späteren Mittelatters sind vorüber...“; „... Schöneres kann nicht sein und werden...“ („Frumoasele zile ale artei grecești, ca și epoca de aur a evului mediu tîrziu, au trecut...“ „...

Ceva mai frumos nu mai există și nici n-o să mai poată exista") —, această frumusețe este Grecia. Grecia lui Hegel este încă și acum Grecia lui Schiller—Hölderlin, ca să nu mai vorbim de Winckelmann: fără lecția lui nu ar fi fost posibil elenismul fundamental al esteticii hegeliene: un elenism, după cum se știe, care avea să ajungă pînă la Marx. Este domnia sensibilului conciliat cu ideea în frumusețe, și a ideii la rîndul ei conciliată cu sensibilul ca idee frumoasă. Nu degeaba, în paginile din *Lezioni sulla storia della filosofia* (Prelegeri de istoria filosofiei), care duc la studiul filosofiei grecești, Hegel scrie: „Dacă ar fi îngăduit să avem o nostalgie, aceasta s-ar întoarce spre o asemenea țară și spre civilizația ei " [25]; o țară și o civilizație „în care arta era modul suprem de a reprezenta și a surprinde adevărul"[26]. O astfel de viziune a lumii, descrisă de Hegel în asemenea termeni încît plînsul elegiac pare să dobîndească tonurile înalte ale imnului („Die schöne Empfindung, der Sinn und Geist dieser glücklichen Harmonie durchzieht Productionen, in welchen die griechische Freiheit sich bewusst geworden ist..." — „Frumosul simțămînt, simțul și spiritul acestei fericite armonii însuflețesc produsele de artă în care libertatea greacă a căpătat conștiință de sine") este însă tranzitorie, duce cu sine germenii propriei morți. Constituirea sa ca deplină dezvoltare a reflecției care este în același timp o absență a reflecției [27] nu poate opri în sine însuși procesul dialectic al ideii, care este și procesul istoric al lumii — și este firește biografia ideală a oricărui om, prin urmare și a omului Georg Friedrich Wilhelm Hegel; care, la maturitate își regîndește idealurile celor douăzeci și unu de ani, intenția nutrită atunci de a restitui lumii, prin propria-i filosofie, tinerețea pe care lumea o cunoscuse pe timpul grecilor. Aspirația hölderlinianului *Hyperion* este acum, în ochii lui Hegel, o realitate istorică, ca atare, devenită obiect de cunoaștere științifică, așezată la locul său în sistem și în timp; și cunoscută și în existența de a fi nu o condiție prezentă o dată cu istoria

și nici măcar un punct de sosire pentru istorie, ci numai, în întreaga-i perfecțiune, un „Durchgangspunkt", *un punct de tranziție.*

În *sistemul științific* al lui Hegel, așadar, așa cum și-a găsit loc Grecia lui Winckelmann regîndită de Schiller și de Hölderlin—Hyperion, tot astfel își găsește loc Evul Mediu creștin — cel al cărui ideal artistic este, după Friedrich Schlegel, pictura înfățișînd, din natură, nu numai forța și vitalitatea, precum sculptura (ideal al artei „clasice" după Hegel), ci și spiritul, semnificantul: „divinul în natură" [28]. Evul Mediu creștin al lui Friedrich Schlegel, și cel, de ce nu? din *Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (Efuziunile unui călugăr iubitor de artă) (1797) al lui Wackenroder (cel care, între altele, redase Evului Mediu creștin pe Rafael, Michelangelo și Leonardo: dar și Hegel pare să împărtășească această redare, vorbind, cu o evidentă aluzie la ceea ce pentru noi este Renașterea, despre „goldene Zeit des späteren Mittelaters" — „epoca de aur a Evului Mediu tîrziu"); și drumul către Italia și Olanda a lui Tieck—Franz Sternbald (1798): antecedente directe, și unul și celălalt, ale lui Friedrich Schlegel din *Ansichten und Ideen von der christlichen Kunst* (1802—1806)[29]. Dacă, pe de o parte, după spusele lui Hegel, arta romantică (sau creștină) întoarce spatele acelei culmi de frumusețe care era, în arta clasică, „libera vitalitate a existenței în liniștea sa infinită și în cufundarea sufletului în corporalitate" [30], pe de altă parte cucerește, ca să spunem așa, noi teritorii pentru frumusețe. Cînd indiferența față de modul de reprezentare a lumii nemijlocite (întrucît nemijlocirea este nedemnă de beatitudinea sufletului în sine) îngăduie „oricărei materii, pînă și florilor, copacilor și celor mai comune ustensile domestice de a ajunge netulburate la reprezentare chiar și în accidentalitatea naturală a existenței" [31], arta, lăsată liberă de a se revărsa prin sine, dobîndește pentru frumusețe „intimitatea spiritului: sufletul, sentimentul" ca „unică formă de a realiza dubla cerință a spiritualității pe de o

Scanned with OKEN Scanner

parte și a surprinderii și reprezentabilității în operă de artă pe de alta"; astfel încît să confere spiritului „o existență spirituală, în care nu numai că este socotit ca pură gîndire, la modul ideal, ci să poată fi și simțit și intuit" [32]. Pînă și urîtul poate fi la el acasă în aceste noi domenii ale esteticității „romantice", tocmai din cauza dezacordului, ce apare aici, între formă și semnificat: „arta romantică, de fapt, își țese interiorul său și din accidentalitatea formei exterioare, îngăduind o nemărginită limită de explicare trăsăturilor marcate de urît" [33]; și poate chiar să pretindă de-a dreptul urîtul atunci cînd este vorba de a pune în mod negativ („negativ") existența naturală („natürliches Dasein"): ca în reprezentarea martirilor, ce constituie mare parte a acelui nou teritoriu pe care arta definită de Hegel „romantică" l-a cucerit pentru esteticitate [34].

Apariția „urîtului" în arta „romantică" își găsește prin urmare în dialectica hegeliană a istoriei artei o justificare a sa ca expresie a acelei „biruințe a finității" prin care omul creștin, protagonist al artei „romantice", avea să-și cucerească împăcarea spiritului ca împăcare „negativă": finitul și umanul atingînd împăcarea cu Dumnezeu numai în măsura în care se impune în mod real ca negativ, ceea ce și este în sine, și prin urmare este biruit ca finit [35]. Și un aspect al acestei biruințe a finității este și monstruozitatea sau deformarea în reprezentarea obiectelor exterioare, nu rar întîlnite în arta „romantică" (dar poate ar fi mai bine să spunem: în arta romantismului, în arta redescoperită de gustul romantic), întrucît aici ruptura de antica armonie, pierderea frumosului clasic ca o compenetrare a spiritului în natură, a avut drept urmare o părăsire a naturalului și a externului, care „rămîne mai mult sau mai puțin exterior și indiferent, și de aceea adesea devine o materie respingătoare, nu întru totul îmblînzită de artă" [36].

Dacă arta clasică reprezentase pentru Hegel momentul de maxim acord între formă și semnificat, fără acel reziduu care se observa în arta

simbolică din partea sensibilului şi a aparentului, în arta „romantică" putem constata reapariţia dezacordului; dar în sensul că reziduul nu mai este din partea sensibilului şi a aparentului, ci din partea spiritualului, a ideii; deoarece subiectul aici nu dispare, ca în situaţia ce dăduse naştere artei simbolice, şi nici nu mai are loc acea „ungetrübte Harmonie" („armonie netulburată") a particularului şi a universalului, a sensibilului şi a ideii proprie „vieţii greceşti" şi constituind principiul frumuseţii clasice. Principiul artei „romantice" este întoarcerea la totalitatea lăuntrică a unei lumi pur spirituale: aici „internul nu mai este referit la extern, astfel că acesta este formă proprie a internului şi nu este emancipat faţă de el" [37], ci „intimitatea se retrage în sine, întregul conţinut al lumii externe dobîndeşte libertatea de a se mişca prin sine şi de a se conserva în propria particularitate şi specificitate" [38]; şi laolaltă „interioritatea romantică se poate vădi în toate împrejurările, se poate mişca în mii şi mii de condiţii, situaţii, raporturi, nepotriviri şi complicaţii, conflicte şi satisfacţii: întrucît ceea ce se caută şi trebuie să fie pus în valoare este numai configurarea sa subiectivă în sine, exteriorizarea şi modul de asimilare a sufletului, şi nu un conţinut obiectiv trainic în sine şi prin sine..."; astfel că „în reprezentările artei romantice, totul îşi găseşte locul, orice sferă şi fenomen al vieţii, maximul şi minimul, sublimul şi umilul, eticul, non-eticul şi răul[39].

Urmarea este că, pe de o parte, realitatea efectivă „se situează în obiectivitatea sa prozaică, considerată din punctul de vedere al idealului" [40], iar pe de alta, subiectivitatea „ştie să se înalţe cu simţămîntul şi modul său de a vedea, cu dreptul şi forţa ingeniozităţii sale, ca stăpînă a întregii realităţi, nelăsînd nimic în conexiunea sa obişnuită şi în trăinicia pe care fiecare lucru o posedă prin conştiinţa comună" [41]. Chiar în această domnie a spiritualului şi a subiectivului trebuie identificat însă noul dezacord între formă şi semnificat: reziduu nu din partea sensibilului şi a aparentului, ci din partea spiritualului şi a ideii, prin care arta

romantică este, în autodizolvarea sa, începutul disoluției artei ca atare, a coborîrii sale, ca să spunem așa, în trecut. Și spunem: a constituirii artei ca cea dintîi, dar nu și cea din urmă modalitate în care spiritul absolut se manifestă el însuși. Și va trebui să ne întoarcem la mult faimoasa și foarte disputata pagină din *Introducere* la *Prelegerile de estetică*, unde arta este ridicată la rangul de obiect de studiu pentru filosofie, deoarece ea este un trecut, „ein Vergangenes“ [42], fiind prezentul nostru, „unsere Gegenwart“ nefavorabil artei, „der Kunst nicht günstig“ [43].

Se știe că din această pagină apare tematica foarte complexă a așa-zisului sfîrșit sau moarte a artei: dar este vorba despre o tematică ce presupune, chiar în textul lui Hegel, raportul între filosofie și artă, nu numai istoria artei ca dialectică a artei în dezvoltarea ei, aproape comună unei dialectici a artelor și *genurilor* în care Hegel aprofundează tematica din *Laocoon* de Lessing, trecută prin romantismul lui Friedrich Schlegel, cel dintîi care istoricizase și pusese dialectic problema trecerii de la sculptură (artă clasică) la pictură, artă creștină. Cînd Hegel afirmă că arta este un trecut față de prezentul nostru, aceasta vrea să spună, în primul rînd, că arta este un trecut în filosofie și pentru filosofie: deoarece, dacă rolul filosofiei este de a explica și a demonstra propriul obiect în funcție de necesitatea naturii sale interne [44], în același timp filosofia poate dobîndi ca propriu obiect arta, deoarece o explică în funcție de necesitatea naturii sale interne, deoarece o supune considerației științifice; ceea ce nu vrea să însemne a deforma arta și a o modifica, pentru că opera de artă în care gîndirea se înstrăinează pe ea însăși aparține sferei gîndirii conceptuale, și spiritul, prin supunerea ei considerării științifice, nu satisface altceva decît nevoia celei mai intime naturi ale sale [45]. Necesitatea internă a artei, după care filosofia poate și trebuie să o explice și să o demonstreze, este existența sa în gîndire și prin gîndire; și la gîndire filosofia trebuie să reconducă arta ca produs al spiritului,

care o confirmă deoarece o gîndește, o concepe în mod științific: nu ca ceva arbitrar și accidental, ci ca o înstrăinare a conceptului în sensibil, a cărui necesitate constă chiar în faptul că în ea și prin ea sensibilul este întrepătruns de spirit. Raportul artă-filosofie în definitiv trebuie judecat nu numai în măsura în care el prezintă arta ca un trecut față de filosofie, ci și în măsura în care în artă prezintă un viitor față de simpla, nemijlocita natură. Dar a hotărî dacă trecutul și viitorul reprezentînd arta față de filosofie și natură sînt coextensive sau dispuse în succesiune, aceasta este o problemă pe care Hegel ne-a lăsat-o moștenire și noi trebuie s-o înfruntăm în numele nostru și pe socoteala noastră.

O adnotare din 1979

Pentru a face la propriu filosofie cu privire la problema destinului artei, așa cum reiese dintr-o lectură critică a *Esteticii* lui Hegel, un ajutor de preț pot fi unele considerații citite în ultimul volum, de încheiere, cu ciudatul titlu *Und* („Și") al monumentalei opere a lui Bruno Liebrucks, *Sprache und Bewusstsein* (Limbă și conștiință): „... Identificarea filosofiei nu cu *Știința Logicii*, ci cu scientismul (astfel, în acest fragment, cred că se cuvine tradus cuvîntul german «Wissenschaft») îl face pe om să stea într-un chin care-l amuțește... (...) ... Natura strivită de tehnologie (traduc prin «tehnologie», pentru o mai mare claritate, cuvîntul german «Technik») trimite înalte plîngeri. Trăim într-o veșnică agitație. *Bestia biruitoare* nu iese înainte cu gestul mitic care s-ar potrivi aici, ci cu o «understatement» («condiție inferioară») înalt-burghez. În acest stadiu se găsesc încă astăzi cuvintele din *Estetica* lui Hegel. Autolimitarea pe care o împlinește Hegel în ea din supunere la conformismul timpului său nu trebuie socotită numai ca o caracteristică personală a sa, ci ca o indicație de cît de profundă este căderea pe care avea s-o sufere timpul în-

Scanned with OKEN Scanner

sușI ... (...) ... Ca descriere a condițiilor timpului nostru, cuvintele lui Hegel merită să fie luate în serios. Filosofic ... (...) ... trebuie să preia aceste condiții într-o «considerare gîndită ... (...) ... numai o astfel de considerare ne poate elibera de condițiile prezente ... (...) ... astfel *Introducerea lui* Hegel la *Prelegeri de estetică* este bivalentă. El vorbește aici despre artă așa cum un orb ar putea vorbi despre culori Dar vorbind astfel, el vorbește despre condițiile în care a căzut arta ..." (Bruno Liebrucks, *Und*, cit., p. 76). Și mai departe, în pagina următoare, o trimitere la eseul lui Walter Benjamin despre *Arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (Arta în epoca reproductibilității sale tehnice): „... Benjamin ne-a arătat unde va sfîrși arta, odată ajunsă în epoca reproductibilității ...".

NOTE

[1] În *Briefe von und an Hegel* (Scrisori de la și către Hegel, publicate sub îngrijirea lui J. Hoffmeister), Hamburg, Meiner, 1952, vol. I, p. 59: „În formația mea științifică, care a început de la nevoințele concrete ale omului, eu trebuia să fi fost împins către Știință, și idealul inerției trebuia să se transforme în sistemul formei reflectate...".

[2] Cf. *Jenenser Realphilosophie, II, Die Vorlesungen von 1805-06, Jenense Philosophie des Geistes, herausgegeben von Johannes Hoffmeister*, Leipzig, Meiner, 1931, p. 265. A se vedea acum și: Hegel, *Filosofia dello spirito jenense* (Filosofia spiritului de la Jena), sub îngrijirea lui Giuseppe Cantillo, Bari, Laterza, 1971. Traducerea fragmentului citat aici, în traducere italiană puțin diferită, la pag. 207.

[3] *Idem*, p. 266; (după trad. ital. Cantillo, puțin diferită, p. 208). Această temă este, precum se știe, între cele mai dezbătute de exegeții lui Hegel. Să amintim, între interpretările mai recente, că într un mod sau altul, sînt de părere în a lega religia artistică *(Kunstreligion)* a fenomenologiei cu așa-numita „moarte a artei" din *Prelegeri de estetică: Genèse et structure de la „Phenomenologie de l'Esprit"* (Geneză și structură a „Fenomenologiei spiritului") de Jean Hyppolite (1946: trad. ital. de G.A. De Torri, La Nuova Italia, 1972, p. 677: „Evo-

luţia religiei artistice este trecerea sa la subiectivitatea abstractă, la conceptul pur, care în asemenea creaţie este încă numai forma activităţii creatoare"); Carlo Antoni (*Estetica di Hegel* — Estetica lui Hegel — 1958-59, în *Scritti di estetica* — Scrieri de estetică), sub îngrijirea lui Michele Biscione, Neapole, Giannini, 1968, p. 245—246: „Arta, pentru Hegel, nu este o formă sau o categorie eternă a spiritului, ci, în fond, un grad sau un moment al religiei... (...) ...Estetica lui Hegel s-a născut din întîlnirea dintre clasicismul său cu teologia sa..."). Şi cine ar vrea să studieze geneza ostilităţii împotriva artei la teoreticienii noii stîngi de astăzi ar trebui poate să vadă dacă religia criticată şi combătută de Marx nu este acea „Kunstreligion" a *Fenomenologiei* lui Hegel.

[4] *Idem*, p. 265: „Dieser Gott als Bildsäule, diese Welt des Gesanges, welche den Himmel und die Erde, die allgemeine Wesen in mytischer, individueller Form, und die einzelnen Wesen, das Selbstbewusstsein umschliesst, es ist gemeinte, nicht wahre Vorstellung. Es ist die Notwendigkeit, nicht die Gestalt des Denkens darin". Traducerea italiană a lui Cantillo, la pag. 207—208.

[5] A se vedea: Radetti, *Itinerario filosofico di Schelling* (Itinerarul filosofic al lui Schelling), în: *Archivio di Filosofia*, cit., p. 149: „...conturat (de Schelling) în jurul anului 1796, probabil sub influenţa lui Hölderlin, şi care, printr-o întîmplare impresionantă, ne-a fost păstrat într-o copie scrisă de mîna lui Hegel...". Autoritatea de critic şi istoric a regretatului Radetti, în memoria căruia să mi se îngăduie o caldă amintire, îndreptăţeşte aşadar o reducere la minimum a rolului avut de Hegel în tipărirea acelui *Systemprogramm*.

[6] *Phänomenologie des Geistes*, *Vorrede* (Fenomenologia spiritului, conferinţă), ed. Hoffmeister, p. 12: „Adevărata reprezentare în care există adevărul poate fi numai sistemul lui ştiinţific" (trad. ital. de Enrico De Negri, Florenţa, La Nuova Italia, 1933, p. 6).

[7] *Idem*, p. 13 (trad. cit., p. 7) passim.

[8] *Idem*, p. 13 (trad,. cit., p. 25).

[9] *Idem*, p. 26 (trad. cit., p. 24).

[10] *Idem*, p. 26 (trad. cit., p. 25).

[11] „Einesteils ist die Länge dieses Wegs zu ertragen, denn jedes Moment ist notwendig; — anderteils ist bei jedem zu verweilen, denn jedes ist selbst eine individuelle ganze Gestalt und wird nur absolut betrachtet, insofern seine Bestimmtheit als Ganzes oder Konkretes, oder das Ganze in der Eigentümlichkeit dieser Bestimmung betrachtet wird". (ibidem; trad. cit., p. 25—26)

[12] *Idem*, p. 480. Cu privire la devenirea internă a artei, prin care aceasta, de la nemijlocirea şi obiectivitatea sa, iese în întîmpinarea autoconştiinţei: *idem*, p. 493 ş.u. Şi această considerare a artei ca moment intern al religiei şi prin urmare al gîndirii care se reprezintă în formă mitică, fără valoare din punct de vedere ştiin-

Scanned with OKEN Scanner

ţific (a se vedea referirea la supraevaluarea miturilor platoniciene: *idem*, p. 57), merită citită în lumina polemicii împotriva lui Schelling; şi chiar împotriva lui Schelling din *Philosophie der Kunst*, care identificase în mitologie condiţia necesară şi materia primă a artei.

[13] *Propedeutica filosofica*, trad. ital. de Giorgio Radetti, Florenţa, Sansoni, 1957, p. 239.

[14] *Idem*, p. 243.

[15] *Idem*, p. 243.

[16] Cu privire la raportul între cele două redactări, de la Heidelberg şi de la Berlin, ale *Enciclopediei* şi sistemul *Prelegerilor de estetică*, a se vedea *Prefazione* (Prefaţa) lui Nicola Merker la traducerea italiană a *Esteticii* lui Hegel (Milano, Feltrinelli, 1963), p. XXV; cu privire la raportul artă-religie: *Fenomenologia* şi după: *idem*, p. XXIII.

[17] *Encyklopädie der philosophischen Wissenschaften in Grundiss*, ed. Lasson-Hoffmeister, Leipzig, Meiner, 1949, p. 465—554. Trad. ital. Croce, Bari, Laterza, 1951, p. 503.

[18] „In dieser Weise haben wir jetzt bis zum Ende hin jede wesentliche Bestimmung des Schönen und Gestaltung der Kunst philosophisch zu einen Kranze geordnet, den zu binden zu dem würdigsten Geschäfte gehört, das die Wissenschaft zu vollenden in Stande ist“ („In acest fel am rînduit, în mod filozofic, acum şi pînă la capăt, ca într-o cunună, toate definiţiile frumosului şi toate formele artei, a căror împletire reprezintă una din treburile cele mai vrednice pe care ştiinţa este în măsură să le împlinească“) — *idem*, vol. III, 580; trad. ital. cit., 1637. Această imagine a „ghirlandei“ („Kranz“) dacă o apropiem de „Kreis von Kreisen“ cu care, în paginile de încheiere din *Wissenschaft der Logik* (Ştiinţa logicii) ne deschide o fereastră spre aspectul cel mai propriu „poetic“ al filosofiei hegeliene; şi ar putea introduce un capitol privitor la raportul filosofie-artă ca formă şi nu obiect al filosofiei ca atare. Dar acest capitol ne-ar duce prea departe...

[19] „...unsere Betrachtung (...) hatte kein anderes Ziel, als den Grundbegriff des Schönen und der Kunst durch alle Stadien hindurch, die er in seiner Realisation durchläuft, zu verfolgen ...“ — *idem*, p. 581; trad. ital. cit., p. 1638.

[20] „Die Vollendung der Kunst erreichte gerade dadurch ihren Gipfel, dass sich das Geistige vollständig durch seine äussere Erscheinung hindurchzog, das Natürliche in dieser schönen Einigung idealisirte und zur gemässen Realität des Geistes in seiner substantiellen Individualität selber machte. Dadurch war die klassische Kunst die begriffsmässige Darstellung des Ideals, die Vollendung des Reichs der Schönheit. Schöneres kann nichts sein und werden“ — *idem*, vol. II, p. 121, trad. ital. cit., p. 693—694.

[21] „...ist die klassische Kunstform die freie adäquate Einbildung der Idee in die der Idee selber eigenthümlich

ihrem Begriff nach zugehörige Gestalt, mit welcher sie deshalb in freien vollendeten Einklang zu kommen vermag. Somit giebt erst die Klassische Form die Produktion und Anschauung des vollendeten Ideals, und stellt dasselbe als verwirklicht hin" (Hegel, *Vorlesungen*, I, cit., p. 117; trad. ital. cit., p. 105).

[22] „Der Inhalt bleibt daher gegen die Gestalt, welche ihn vorstellt, auch gleichgültig, und die abstrakte Bestimmtheit, welche er ausmacht, kann ebenso gut in unendlich vielen anderen Existenzen und Gestaltungen vorhanden sein" — *idem*, I, p. 410, trad. ital. cit., p. 404.

[23] „Bei der Unangemessenheit beider gegen einander wird das Verhältnis der Idee zur Gegenständlichkeit daher ein negatives, denn sie als Inneres ist selbst unzufrieden mit solcher Aeusserlichkeit, und setzt sich als deren innere allgemeine Substanz über alle diese ihr nicht entsprechenden Gestaltenfälle erhaben fort. In dieser Erhabenheit wird dann freilich die Naturerscheinung und menschliche Gestalt und Begebenheit genommen und gelassen, wie sie ist, doch zugleich als unangemessen gegen ihre Bedeutung erkannt, welche sich weit über allen Weltinhalt hinaushebt" — *idem*, I, p. 117; trad. ital, cit., p. 104.

[24] Trad. ital. Massolo, cit., în: *La Storia della filosofia come problema* (Istoria filosofiei ca problemă), Florenţa, Vallecchi; text originar în Hölderlin, *Sämtliche Werke* (Opere alese), ed. Beissner, Stuttgart, Kohlhammer, 1961, vol. IV, 1, p. 298: „Die Poesie bekommt dadurch eine höhere Würde, sie wird am Ende wieder, was sie am Amfang war — Lehrerin der Menschheit...". Este evidentă, firește, trimiterea acestei concepții la matricea sa schilleriană: „Schöne Welt, wo bist du? Kehre wieder, holdes Blütenalter der Natur..." — „Minunată lume unde ești acum? Întoarce-te, o grațioasă înflorită vîrstă a naturii", *Die Götter Griechenlands* (Zeii Greciei), 1788, v.v. 145—146; trad. ital. de Nello Saito, în *Schiller e il suo tempo* (Schiller și vremea lui), Ed. dell'Ateneo, 1963, p. 351; și acest ton nostalgic se va accentua, cum vom vedea în *Vorlesungen über die Ästhetik* (Prelegeri de estetică); „Der Schätze, die der Denker aufgehäufet / Wird er in euren Armen erst sich freun / Wenn seine Wissenschaft, der Schönheit zugereifet, / Zum Kunstwerk wird geadelt sein...", „Și de bogățiile adunate gînditorul / singur în brațele voastre se va bucura / atunci cînd știința lui, coaptă pentru frumusețe fi-va înnobilată într-o operă de artă..."; trad. ital. de Nello Saito, vol. cit., p. 101 (*Die Künstler* — Artiștii, 1789, v.v. 402—405; chiar în această poezie, la versurile 179 ș.u., tema artei ca eliberatoare de animalitate, pe care Hegel o dezvoltă în conceptul său despre artă ca un *după* față de existența imediată, fie fizică, fie spirituală, ale cărei slăbiciuni le retează numaidecît). Cu privire la *Systemprogramm*, „program al unei părți esențiale a Romantismului german (să ne gîndim

la Novalis şi chiar la Friedrich Schlegel), în care activismul critic al lui Fichte pare să sufere o transpunere speculativă, s-ar spune, aproape în cheie platoniciană, a se citi: Radetti, *Itinerario di Schelling*, în: *Archivio di filosofia*, cit., p. 149 ş.u.

[25] Trad. ital. Codingola şi Sanna, vol. I, La Nuova Italia, Perugia-Veneţia, 1930, p. 168.

[26] *Lezioni sulla filosofia della storia* (Prelegeri despre filosofia istoriei), trad. ital. Cologero şi Falta, vol. I, Florenţa, La Nuova Italia, 1941, p. 131.

[27] „Daher ist ihre Weltanschauung eben die Mitte (...) einer Bildung der Reflexion und zugleich der Reflexionslosigkeit"; „De aceea viziunea sa asupra lumii (...) este centrul unei depline dezvoltări a reflecţiei şi în acelaşi timp al unei absenţe a reflecţiei..."; *Vorlesungen über die Ästhetik*, ed. cit., II, par. 16, trad. ital. cit., p. 576.

[28] Friedrich Schlegel, *Nachtrag Italienischer Gemälde* — Adaos la galeria italiană, 1803, în: *Ansichten und Ideen von der christlichen Kunst* (Păreri şi idei despre arta creştină), editat de Hans Eichner, München, 1959, p. 77.

[29] O aluzie critică la *Franz Sternbalds Wanderungen* de Tieck. Chiar pentru amestecul de critică figurativă şi naraţiune practicate în ele în manieră romantică, poate fi citită în *Vorlesungen über die Ästhetik*, I, p. 563: „In den Tieckschen Novellen z.B. handelt es sich häufig um spezielle Kunstwerke oder Künstler, um eine bestimmte Gemälde-Gallerie, Musik u.s.f., und daran knüpft sich dann irgend ein Romänchen. Diese bestimmten Gemälde nun aber, die der Leser nicht gesehen...(...), kann der Dichter nicht anschaulich (...) machen". Trad. ital. cit., p. 561: „De exemplu, în nuvelele lui Tieck este vorba ades de opere de artă specifice şi de anume artişti, de o anume galerie de tablouri sau de o anume muzică, şi de ei este legat apoi un oarecare mic roman. Dar aceste tablouri anume, pe care cititorul nu le-a văzut (...), nu pot fi făcute vizibile de către poet...".

[30] „Die romantische Kunst hat die freie Lebendigkeit des Daseins in seiner unendlichen Stille und Versenkung der Seele in's Lebliche, sie hat dieses Leben als solches in seinem eigensten Begriff nicht mehr zu ihrem Ziel, sondern wendet diesem Gipfel der Schönheit den Rücken..." *idem*, vol. II, p. 133, cit., p. 695 („Pentru arta romantică vioiciunea liberă a existenţei în liniştea nesfîrşită şi a scufundării sufletului în viaţa însufleţită, această viaţă ca atare, în sensul ei cel mai adevărat, ea nu o mai are ca scop, ci întoarce spatele acestui apogeu al frumosului...")

[31] „In der klassischen Kunst beherrschte der Geist die empirische Erscheinung und durchdrang sie vollständig, weil sie es war, in der er seine Vollständige Realität erhalten sollte. Jetzt aber ist das Innere gleichgültig gegen die Gestaltungsweise der unmittelbarren Welt, da dieUnmittelbarkeit unwürdig ist der Seligkeit der Seele

in sich (...). Eben deshalb aber lasst die romantische Kunst die Aeusserlichkeit sich nun auch ihrerseits wieder frei für sich ergehen, und erlaubt in dieser Rucksicht allem und jedem Stoff, bis auf Blumen, Bäume und gewöhnlichste Hausgeräthe herunter, auch in der natürlichen Zufälligkeit des Daseins ungehindert in die Darstellung einzutreten" (*idem*, p. 133—134; trad. ital. cit., p. 696—1697) („In arta clasică spiritul domina manifestările empirice şi le stăpînea pe de-a-ntregul pe toată întinderea pe care el trebuia să-şi impună deplina sa realitate. Astăzi însă forţa lăuntrică rămîne forţă indiferentă de alcătuirea lumii nemijlocite, căci raportul nemijlocit cu ea este nedemn de starea de beatitudine a sufletului în sine. Dar tocmai de aceea arta romantică dă din nou frîu liber formelor de exprimare şi, din acest considerent, îngăduie să apară neîngrădit reprezentate, ca şi în hazardul vieţii, orice fel de subiecte, mergînd pînă la flori, copaci şi obiecte casnice".)

[32] „Der Geist an und für sich ist als Geist nicht unmittelbar Gegenstand der Kunst (...) Soll nun aber der Geist in seiner affirmativen Versöhnung durch die Kunst eine geistige Existenz erhalten, in welcher er nicht nur als reiner Gedanke, als ideell gewusst ist, sondern empfunden und angeschaut werden kann, so haben wir als einzige Form, welche die gedoppelte Forderung der Geistigkeit auf der einen, der Erfassbarkeit und Darstellbarkeit durch die Kunst auf der andern Seite erfüllt, nur die Innigkeit des Geistes, das Gemüth, die Empfindung übrig"; (*ibidem*, p. 149; trad. ital. cit., p. 711). „Spiritul în sine nu face, ca spirit, în mod nemijlocit obiectul artei /.../ Dacă, însă, spiritul urmează să-şi capete în împăcarea sa afirmativă prin artă o existenţă spirituală, în care nu este acceptat doar ca o cugetare pură, ideală, ci să fie simţit şi contemplat, atunci ne rămîne ca singura formă, care împlineşte dubla cerinţă a spiritualităţii pe de o parte, şi perceptualitatea şi reprezentabilitatea prin artă pe de altă parte, doar intimitatea spiritului, sufletul, sentimentul."

[33] „Die romantische Kunst (...) verwerbt ihr Inneres auch mit der Zufälligkeit der äusseren Bildung, und gönnt der markirten Zügen des Unschönen einen ungeschmälerten Spielraum"(*idem*, p. 133; trad. ital. cit., p. 696).

[34] *Idem*, p. 166, tr. ital. p. 718. Cu privire la arta creştină ca pregătire a morţii artei, a se vedea eseul lui Jacques D'Hondt, *Meurtre dans la Cathédrale* (Omor în catedrală), în: *Revue d'Esthétique*, T. XVI, fasc. III, S II, *Le glas sonne pour la beauté* (Clopotul bate pentru frumuseţe): „L'art, pour le christianisme, ne représente ni l'origine ni l'essence de la religion, mais seulement un moyen dont elle peut faire eventuellement usage..." (p. 273) — „Arta, pentru Creştinism, nu reprezintă nici originea, nici esenţa religiei, ci numai un mijloc de care ea se poate eventual sluji"; şi S. III, *La figure du Dieu*

vivant (Figura lui Dumnezeu viu): „dans l'art chrétien, la forme sensible ne traduit jamais adéquatement le contenu véritable (...). La cathédrale s'érige sur les ruines du temple grec. Sous ses voutes, entre ses piliers, une horreur sacrée s'empare de Forster [Georg A. Forster, gînditor iacobin, care a fost printre cei dintîi, în 1790, care s-au ocupat de arhitectura gotică] et de Hegel: ici rôde l'ombre du dieu sensible (...). L'art s'exerce à mourir: suicide pêtrifié de la beauté"(p. 288—289) — „în arta creştină, forma sensibilă nu traduce niciodată în mod adecvat conţinutul adevărat (...). Catedrala se înalţă pe ruinele templului grec. Sub bolţile sale, între pilonii săi, o groază sacră pune stăpînire pe Forster şi pe Hegel: aici dă tîrcoale umbra unui dumnezeu sensibil (...). Arta se exersează să moară: sinucidere pietrificată a frumuseţii". A se vedea şi: Jacques D'Hondt, *De Hegel à Marx* (De la Hegel la Marx), Presses Universitaires de France, 1972, p. 49 ş.u.

[35] „...das Endliche und Menschliche, das nur, insofern es sich als das Negative, das es an sich ist, wirklich setzt, und somit als das Endliche aufhebt, zu der Versöhnung mit Gott gelangt" (*idem*, p. 154; trad. ital. cit., p. 717) — „...limitarea şi omenescul, care doar, în ce măsură se fixează într-adevăr ca negativul, ce în sine este, şi astfel se anulează ca limitare, ajunge la împăcare cu dumnezeu."

[36] „...das Aeussere mehr oder weniger äusserlich und gleichgültig bleibt, ohne mit dem Innerm in vollständige Harmonie zu kommen, und deshalb häufig zu einem widrigen, von der Kunst nicht durchweg besiegbaren Stoffe wird" (*idem*, p. 164; trad. ital. cit., p. 727) — „...exteriorul rămîne mai mult sau mai puţin superficial şi indiferent, fără ca să ajungă cu lăuntricul la o armonie deplină, şi astfel, adesea, să devină un subiect potrivnic, pe care arta nu întotdeauna îl poate birui." A se vedea şi observaţia privitoare la amănuntele martirajului, pe care Hegel îl defineşte (*idem*, p. 157; trad. ital. cit., p. 719) „hässliche, widrige, ekelhafte Aeusserlichkeiten, deren Entfernung von der Schönheit zu gross ist, als dass sie von einer gesunden Kunst sollten zum Gegenstande erwählt werden dürfen"(„Exterioriţăţi urîte, contrare, dezgustătoare, a căror depărtare de frumos este atît de mare, încît nu se poate permite alegerea lor de către o artă sănătoasă"). Justificarea artei „romantice" nu merge, la Hegel, pînă la o evaluare estetică pozitivă a oribilului, a dezgustătorului, a monstruosului; cu alte cuvinte, pînă la acea *estetică a urîtului* care avea să constituie o problemă pentru discipolul său Rosenkranz. Problema clasicistă ce trebuie rezolvată, de origine winckelmanniană, este, la Hegel, încă foarte puternică, în ciuda efortului de a o pune în dialectică pe care Hegel îl împinge foarte departe. Şi poate fi interesant să amintim că în acelaşi an cînd moare Hegel, 1831, avea să

vadă lumina tiparului *Notre-Dame de Paris*: un adevărat compendiu artistic al concepțiilor romantice despre „urît" și despre valoarea sa; și că încă din 1827, în prefața la *Cromwell*, Victor Hugo scrisese că nu frumusețea, ci viața este adevăratul obiect al artei. Din fundamentalul clasicism al esteticii hegeliene apar considerațiile cu privire la sculptură și frumusețea ei specială. Vezi *Vorlessungen*, II, cit., p. 463; trad. ital. cit., p. 1037. Dar în ce-i privește pe Hegel și pe greci, trebuiesc amintite și fructificate unele considerații ale lui Walter Rehm: „Imaginea hegeliană, dar și cea schellingiană, cu privire la Grecia antică aducea cu sine încă de pe atunci ceva nou. Epoca următoare, cea creștină, proiecta retrospectiv umbrele sale asupra epocii grecești. Hegel era plin de o respectuoasă emoție în fața vigoarei și nobleței spirituale a lumii Zeilor și Eroilor Greciei, se pleca înaintea frumuseții lor neschimbătoare, dar despre viața acestor figuri atît de uman dojenitoare, a liniștii lor și a autosuficienței lor, el se simțea silit să vorbească de durerea pe care o poartă în sine pacea divină (...) Modul cum concepea Hegel sufletul grec, cunoașterea civilizației citadine a grecilor, dezvăluită lui atît de timpuriu, aveau să transforme și să dizolve imaginea umanistă a grecilor..." (Walter Rehm, *Griechentum und Goethezeit* — Elenismul și epoca lui Goethe), cit., p. 254; și apoi, p. 281).

[37] „In der Plastik des Klassischen ist das subjektive Innere so auf das Aeussere bezogen, dass dieses Aeussere die eigene Gestalt des Innern selbst, und nicht aus demselben selbständig entlassen ist" — „În arta plastică a clasicismului, lăuntricul subiectiv este relaționat cu exteriorul, în așa măsură încît acest exterior este însăși înfățișarea lăuntricului și nu este eliberat în mod independent dintr-acesta din urmă". (*Vorlesungen über die Ästhetik*, II, cit., p. 217; ap. trad. ital. cit. p. 782). Aici ca și pretutindeni, referirea la „plastică" trebuie înțeleasă în sensul că întreaga artă clasică era artă „plastică"; implicînd constituirea sculpturii drept „Kunst des Klassischen Ideals", conform unui concept pe care Hegel îl va dezvolta mai tîrziu, vorbind despre sistemul artelor în parte (*idem*, p. 376 ș.u.) și care merge, în originile sale, pînă la Winckelmann și la dezvoltarea pe care au adus-o teoriei winckelmanniene cei doi Schlegel. Inutil să adăugăm că o asemenea concepție despre antichitate și despre arta sa cel puțin după Nietzsche a intrat în criză.

[38] „...die Innigkeit in sich zurückzieht, erhält der gesammte Inhalt der ännseren Welt die Freiheit, sich für sich zu ergehn, und sich seiner Eigenthümlichkeit und Partikularität nach zu erhalten" (ibidem).

[39] „Das romantische Innere kann sich deshalb an allen Umständen zeigen in tausend und aber tausend Lagen, Zuständen, Verhältnissen, Irrungen und Verwirrugen, Konflikten und Befriedigungen umherwerfen, denn es ist nur seine subjektive Gestaltung an ihm selbst, die

Aeusserung und Aufnahmsweise des Gemüths nicht aber ein objektiver an und für sich gültiger Gehalt, was gesucht wird und gelten soll. In den Darstellungen der romantischen Kunst hat daher alles Platz, alle Lebensspähren und Erscheinungen, das Grösste und Kleinste, Höchste und Geringste, das Sittliche, Unsittliche und Böse..." (*idem*, p. 218; ap. trad. ital. cit., p. 782).

[40] „...stellt sich die reale Wirkichkeit in ihrer vom Standpunkt des Ideals aus betrachtet, prosaischen Objektivität..." (*idem*, p. 219; ap. trad. ital. cit., p. 783).

[41] „Andererseits ist es die Subjektivität, welche, mit ihrer Empfindung und Ansicht, mit dem Recht und der Macht ihres Witzes sich zum Meister der gesammten Wirklichkeit zu erheben weiss, nicht in seinem gewöhnten Zusammenhange und seiner Geltung lasst, die es für das gewöhnliche Bewusstsein hat..." (ibidem).

[42] *Vorlesungen über die Ästhetik*, cit., vol. I, p. 32, trad. cit., p. 18.

[43] *Idem*, p. 31, trad. cit., p. 17: „...timpul nostru, prin situaţia sa generală, nu este favorabil artei"; dar am preferat să spun, literal: „prezentul nostru".

[44] „Die Philosophie hat (...) dem Gegenstand nach der Nothwendgkeit seiner eigenen inneren Natur zu entfalten und zu beweisen" — „Filosofia va trebui să-şi dezvolte şi să-şi demonstreze obiectul, conform necesităţilor propriei sale naturi lăuntrice"; (*idem*, p. 33; trad. ital. cit., p. 18).

[45] „So gehört auch das Kunstwerk, in welchem der Gedanke sich selbst entäussert zum Bereich des begreifenden Denkes, und der Geist, indem er es der wissenschaftlichen Betrachtung unterwift, befriedigt darin nur das Bedürfnis seiner eigensten Natur" — „Astfel şi opera de artă în care gîndul se exprimă singur aparţine domeniului gîndirii perceptibile, iar spiritul, supunînd-o cercetării ştiinţifice, satisface prin aceasta doar cerinţele celei mai proprii sale firi". (*idem*, p. 35; trad. ital. cit., p. 20). Asupra acestui aspect al problemei, îmi permit să trimit la eseul *Pariteticità e no — Appunti sulla relazione tra arte e filosofia nella „Philosophie der Kunst" di Schelling et le „Vorlesungen über die Ästhetik" di Hegel* (Pariteticitate şi nonpariteticitate — Note asupra relaţiei între artă şi filosofie în „Philosophie der Kunst" de Schelling şi „Vorlesungen über die Ästhetik" de Hegel), în: Rosario Assunto, *Libertà et fondazione estetica* (Libertate şi fundamentare estetică), Roma, Bulzoni, 1975, p. 39—108.

REALITATEA NATURII ÎN „FILOSOFIA ARTEI" A LUI GIOVANNI GENTILE

Orice carte de filosofie trebuie citită căutîndu-se în ea ceea ce cu adevărat există; sub pedeapsa, atunci cînd se caută altceva decît ceea ce există, de a nu găsi nici ceea ce căutăm, nici ceea ce este conţinutul efectiv al cărţii pe care o citim. Cu alte cuvinte: problema şi problemele pe care le înfruntă o carte de filosofie trebuie regîndite de noi în acelaşi sens şi în acelaşi mod cum le-a gîndit autorul şi avînd prezente în minte exigenţele care solicită autorul pentru a-şi pune lui însuşi acele probleme şi a le pune în termenii în care le-a pus. Orice alt mod de a te apropia de textele filosofice te poate abate de la dreapta cale, şi încă de două ori: pentru că te face să rişti să cauţi, întocmai, ceea ce nu există (fără a-l găsi), pierzînd în acelaşi timp din vedere ceea ce există.

Asta mi s-a întîmplat nu de prea multă vreme: cînd a apărut în mine dorinţa (între altele nu prea bine lămurită nici ea însăşi, cel puţin în termenii săi stricţi) de a cerceta filosofia artei ca filosofie care este în artă ca atare, şi nu numai ca filosofie care îşi însuşeşte arta ca argument al propriei filosofii, adică filosofia *artei* ca filosofie *despre artă*; şi nici nu aveam limpezi în minte, pe vremea aceea, aceste două laturi ale problemei, care totuşi sînt unite între ele în continuitate diversă. M-am dedicat, atunci, unei pe cît de pasionate pe atît de crîncene meditaţii privitoare la *Filosofia dell'*

Scanned with OKEN Scanner

arte (Filosofia artei) a lui Gentile, ca și la alte opere fundamentale ale aceluiași Gentile (citite, în lumina relațiilor lor cu *Filosofia dell'arte*) solicitat numai și numai de cerința mea fundamentală (de care, între altele, luată în sine, sînt acum foarte departe de a-i contesta legitimitatea); și lecturile mele repetate le-am făcut căutînd să lămuresc dacă, în filosofia lui Gentile, exista vreun loc, și care anume, pentru arta ce ar avea nevoie de a trece în filosofie și de a se legitima ca simplu conținut al filosofiei: pentru că avînd în sine propria filosofie și, așadar nefiind indigentă din punctul de vedere al filosofiei. Cu rezultatul (și nu putea fi altul) că nu am găsit acolo arta așa cum o căutam eu: nici nu aș fi putut-o găsi vreodată, căci artei, înțeleasă în acel mod, filosofia lui Gentile nu i-ar fi putut găsi vreun loc, fără a se dezminți ea însăși; și, în filosofia lui Gentile, nu am găsit nici ceea ce în ea, ca filosofie care este totdeauna, *un plus*, o filosofie a artei (nici măcar în cartea care se intitulează filosofia artei), exista cu adevărat, și este important nu numai pentru filosofia artei, ci pentru estetică, aceasta nefiind numai filosofia artei — și pentru toate filosofiile: fiecare din ele, în configurarea lor ca estetică, se propune pe ea însăși ca filosofie *tout court:* din propria existență estetică tinzînd să realizeze acea calificare pusă în relație cu problema estetică luată în sine, și tot atît de specifică pe cît este filosofia care vrea să fie, în limitele în care reușește să fie. Întrucît arta, ca artă care, ca atare, este în sine filosofie, există, în *Filosofia dell'arte* a lui Gentile, fiind artă, prin ea, natură în mod filosofic gîndită ca sentiment, și filosofie, în măsura în care, în sentiment, gîndește natura.

Ceea ce în *Filosofia dell'arte* (ba chiar în întreaga filosofie gentiliană în măsura în care este și o filosofie, în întregul ei, a artei) într-adevăr există, să nu pară o tautologie, este filosofia artei: înțeleasă ca filosofie care gîndește arta și ca filosofie despre arta însăși, în măsura în care constituie filosofia. Exigența de la care pornea Gentile

era de fapt cea de a gîndi, în filosofie, arta ca artă care este, chiar *artă în filosofie*, care o gîndește deoarece nu se poate lipsi de ea — artă, așadar, a *filosofiei*: artă care *în filosofie* este gîndită *de filosofie* ca un moment intern propriu indispensabil lor, dar nu exhaustiv: moment cînd în sinteza spiritului ca gîndire actuală natura se interpune gîndirii care o gîndește, și gîndirea se interpune la rîndul ei naturii.

Arta, după Gentile, este actuală în spirit: care, în conștiința lui de sine, este spirit ce filosofează, adică filosofie. Arta este actuală în filosofie, putem spune, deoarece filosofia este conștientizarea spiritului; și spiritul, înainte de a ajunge la conștientizarea filosofică, este artă. Arta, în sfîrșit, este spiritul *înainte* de filosofie; astfel că putem trage concluzia acestor premise ale investigației noastre spunînd că filosofia artei la Gentile este filosofia spiritului considerat sub aspectul artei. Este însă vorba de a avea foarte limpede în minte ce anume este spiritul considerat sub aspectul artei.

Definiția spiritului considerat sub aspectul artei o dă Gentile, și foarte limpede, chiar într-un paragraf fundamental din *Filosofia artei*. Spiritul sub aspectul artei, scrie el, este sentiment. Nu expresie a sentimentului, ci sentiment [1]. Arta, așadar, este spiritul ca sentiment. Și trebuie să menținem strict atît noțiunea fundamentală a acestui sentiment care este spiritul sub aspectul artei, ca și relația sa interioară cu gîndirea, care este spiritul sub aspectul filosofiei.

Ce anume este așadar, după Gentile, sentimentul, acest sentiment care este spiritul însuși sub aspectul artei? Și ce rol are sentimentul în dialectica spiritului a cărei culme este filosofia? Sentimentul, o știm toți dintr-o altă pagină fundamentală din *Filosofia dell'arte*, este forma subiectivă pură a oricărei gîndiri [2]. Și mai știm că sentimentul este punctul de plecare al spiritului [3] — punct de plecare: înțeles în sensul unei transcendentalități [4] prin care sentimentul, acest sentiment care este spiritul sub aspectul artei, și așadar artă, „este totdeauna un moment sau un

aspect al împlinitei sinteze actuale a spiritului“ [5]. Sentimentul, prin urmare, este totdeauna prezent în sinteza spiritului. Şi pentru a putea purcede în cercetarea noastră cu o deplină conştiinţă a argumentului ei (adică, am văzut, a ceea ce trebuie să căutăm în filosofia artei lui Gentile) se va cuveni poate să recitim în întregime pagina unde este expusă sinteza spiritului, ba chiar descrisă; şi aş fi gata să spun povestită, dată fiind corespondenţa scriiturii cu dinamismul gîndirii pe care o expune.

Să citim prin urmare: „Trebuie menţinută, în nouă interpretare (...) vechea doctrină (a lui Vico, Herder etc.) care făcea din artă forma de viaţă spirituală a copilăriei umanităţii şi a fiecărui om; şi tot aşa a oricărei barbarii primitive sau reînnoite. În fapt, sentimentul este, precum fantezia densă a lui Vico, punctul de plecare al spiritului; şi totdeauna ceea ce omul îşi poate spune la începutul zilei sale, care va fi toată osteneală de gîndire, la el are întîietate forţa simţirii încă neîmblînzite de disciplina reflecţiei şi a analizei. Are întîietate, nu pentru că atunci cînd va fi îmblînzită ea se va micşora şi se va atenua; dimpotrivă, gîndirea este încarnarea şi de aceea realizarea simţirii (...). Şi dacă vrem să interpretăm literal faptul că arta este însăşi copilăria omului, această copilărie trebuie s-o înţelegem nu ca o primă etapă, ci ca punct de plecare al oricărei etape: acel punct ideal, de unde nu există om în carne şi oase, care, oricît de mic ar fi el, să nu se fi depărtat dintr-o dată, deoarece păşeşte şi purcede pe calea spiritului, în sinteza gîndirii...“ [6]. Şi trebuie să subliniem cu deosebită vigoare această origine a sentimentului în sinteza gîndirii — originaritate care este idealul etern, dacă este permisă folosirea acestei formule, şi nu cronologică, în sensul că sentimentului grosolan i-ar urma, în timp, gîndirea, biruind sentimentul; întrucît cel ce ar interpreta în acest mod sinteza gentiliană nu ar înţelege cum l-a regîndit Gentile pe Vico în lumina sintezei aprioric kantiane; şi inexistenţa, în sinteza *a priori* a lui

Kant, a nici unui *înainte* și a nici unui *după*, în sensul temporalității succesive, ar adopta-o drept cheie în care să transcrie și să concretizeze ciclitatea vichiană.

Întregul spirit este sentiment, dar spiritul nu este niciodată sentiment pur: acesta este centrul ideal al filosofiei artei lui Gentile. Al acelei filosofii de artă pe care dacă vrem s-o înțelegem cu adevărat și s-o interpretăm în mod corect, trebuie s-o gîndim în configurarea sa ca o filosofie a naturii; sau mai bine: ca filosofie a acelui sentiment care este natura deoarece se constituie ca natură a gîndirii și *prin* gîndire. Natură, așadar, care, ca natură chiar este prima treaptă a sintezei spirituale: natură care este astfel prin gîndirea care o gîndește și nu poate să nu o gîndească, deoarece numai asimilînd-o, prin a o gîndi, natura, gîndirea poate fi gîndire reală, absolută actualitate care cuprinde în sine totul. Profunda justificare din *Filosofia dell'arte* devine evidentă, așadar, în prezentarea sa față de noi ca răspuns la cerința de a face dreptate naturii în filosofia spiritului ca gîndire gînditoare, conștientă de sine. Și nu va putea stîrni nici un fel de uimire această identificare a filosofiei artei într-o filosofie a naturii, și topirea ei în filosofia naturii cu care se identifică, deși numeroase și însemnate sînt indiciile furnizate de Gentile însuși în această privință celui care s-ar apuca să citească fără prejudecăți și cu o atenție disponibilă *Filosofia dell'arte*. Să ne gîndim la o pagină cu adevărat decisivă: cea unde este teoretizat cuvîntul — și este pagina asupra căreia, fie-mi îngăduită digresiunea, nu ar face rău să mediteze scientiștii ce analizează limbajul ca pe un sistem de semne avînd o origine probabil convențională. Gentile, dealtminteri, atunci cînd filosofa în legătură cu cuvîntul și limbajul, filosofa străbătînd calea regală deschisă la vremea lor de Herder mai întîi, și apoi de Humboldt: nu numai de, *ça va sans dire*, Vico.

Să citim, deci, deoarece este vorba de un fragment din gîndirea gentiliană, care, pentru cine

reflectează, poate deschide noi perspective de interpretare și de progres critic rațional: „...Poarta spiritului este (...) totdeauna sentimentul (...). De aici o considerație de mare însemnătate cu privire la natura cuvîntului. Care este desigur gîndire, dar prin «naturalitatea» sa ne duce tot la sentiment...“ [7]. Și se va cuveni să trecem cu vederea, pentru a nu ne abate de la drumul adevăratei teme a cercetării noastre, urmarea acelui aliniat: unde expunerea se întoarce la o polemică, deși importantă — istoria gîndirii italiene a acestui secol, și bogată în învățăminte pentru cine o va gîndi fără a ține partea cuiva, dar lipsită de interes aici, pentru noi — mă refer, evident, la polemica între Gentile și Croce: în lumina căreia de multe ori, și nu întotdeauna în mod avantajos, *Filosofia dell'arte* a fost ridicată în slăvi sau respinsă. Nu obiecțiile ridicate de Gentile la identificarea crociană a lingvisticii și a esteticii fac aici obiectul evocării noastre critice, deși, ceea ce mi se pare mie că este cheia de boltă în *Filosofia dell'arte*, și este, după cum văd eu, învățătura cea mai eficace: teoretizarea artei ca sentiment; a cărei dialectică cu gîndirea și în gîndire conciliază opoziția originară între spirit și natură, identificînd în cuvînt contopirea naturii cu spiritul care o gîndește în sentiment, și prezentarea spiritului însuși ca acel cuvînt care este sentiment al spiritului, adică natură — făcînd astfel dreptate naturii în unicul mod în care o filosofie în mod consecvent idealistă poate, filosofic, să justifice natura.

A justifica natura; nu, așa cum adesea se crede, a nega natura ca atare: natura ca sentiment fiind prezentă, în calitatea ei de cuvînt, în sinteza spirituală în care sentimentul se unește cu gîndirea, ca natură care este astfel *prin* spirit; natură care trece *în* spirit, și ca natură *a spiritului* este parte constitutivă a unității dialectice a spiritului însuși. Spirit care, în calitatea lui de cuvînt, este sentiment de sine contopindu-se cu natura, spirit ca natură. Și se va cuveni în acest punct să amintim o pagină a lui Gentile foarte importantă

pentru scopurile noastre, şi pentru faptul că trimite explicit la una din sursele directe ale *Filosofiei artei*, *Il Nuovo Saggio* (Noul eseu) al lui Rosmini: unde despre sentimentul fundamental se spune că prin el noi percepem corpul nostru ca pe un lucru ce se află cu noi, astfel încît se poate spune că acest corp al nostru este simţit de noi ca o con-simţire. Este vorba de o pagină din capitolul al treilea din *Introduzione* (Introducere): şi mai precis de paragraful al şaselea care se intitulează *Lo spirito come pensiero attuale e il corpo* (Spiritul ca gîndire actuală şi corpul). Un paragraf, voi adăuga numaidecît, care se leagă în mod direct de cel de al zecelea paragraf din capitolul al cincilea, cu care se încheie prima parte; paragraf care, la rîndul lui, se intitulează *Il corpo espressione dell'anima e la parola* (Corpul expresie a sufletului şi cuvîntul): şi din el, aşteptînd să revenim să-l subliniem şi să-l adnotăm, am şi amintit afirmaţia conform căreia cuvîntul este gîndire care prin naturalitatea ei ne readuce la sentiment — cuvînt, aşadar, ca o corporalitate a gîndirii. Dar se cuvine mai întîi să ne oprim asupra paragrafului al şaselea din *Introduzione:* acolo unde se spune despre trup că este „obiectul însuşi al autoconştiinţei în imediata sa opoziţie la subiect“ [8]; şi să transcriem din acest paragraf, ca să nu o pierdem din vedere în dezvoltarea ulterioară a expunerii noastre, afirmaţia conform căreia, ca obiect al autoconştiinţei în imediata sa opoziţie la gîndire — obiect care „se mişcă în relaţia sa cu subiectul, în ritmul autoconştiinţei, care e gîndire“ [9] — noi „simţim trupul nostru, şi simţim toate modificările sale (...); şi modificările sale sînt senzaţiile noastre (...) care există în conştiinţă, şi se pun în valoare de aceea, ca existente, în gîndire şi în cursul dezvoltării sale...“ [10]. Şi Gentile are grijă să dezvolte propria-i expunere, ca tot mai limpede să fie interioritatea corpului faţă de gîndire, afirmînd că „sufletul îşi creează corpul neîncetat; şi se întrupează în el, totul în tot“; şi „vorbeşte, adică gîndeşte şi vrea, prin intermediul corpului: rîde

pe față, vibrează cu toată forța sa în toate membrele unde viața sa se organizează și se îmbogățește tot mai mult, și se varsă în așa-zisul exterior, pe care ea cu întruparea ei o atacă și o subjugă sieși“ [11].

Corp, așadar, ca natură și cuvînt. Dar și, natura cuvînt și corp. „Corp opus așadar spiritului, dar nu exterior lui ba chiar intim și esențial ritmului constitutiv pentru actul său originar: autoconștiința...“ [12]. Și ceea ce din corporalitate părea să fie exterior spiritului se neagă chiar în sentimentul pe care îl avem noi cu privire la corpul nostru, dar care nu se limitează la corpul nostru: corpul nostru fiind o reprezentare provizorie a corpului, „aproape ceva decupat pe un fundal foarte vast, care este natura însăși sau universul corporal“[13]; astfel că, atunci cînd vrem să purcedem la înțelegerea acestei corporalități, va trebui „să respingem tot mai în urmă, atît în spațiu cît și în timp, limitele corpului nostru pentru a îmbrățișa universul“ [14] — care univers, adică natura în totalitatea ei, se va prezenta chiar el drept acel corp opus spiritului, dar nu exterior spiritului; și dimpotrivă este sentimental spiritului: iar ca atare, după cum am văzut, intim și esențial pentru autoconștiință, ca act originar al spiritului.

Nu cred că exagerez dacă spun că în această pagină se găsesc indicații de seamă, pentru cine vrea în *Filosofia dell'arte* a lui Gentile să descopere ceea ce cu adevărat există — și care știm astăzi că rezidă în riguroasa și coerenta filosofie idealistă a naturii; prin care, trecînd, ne-am putea îndrepta spre o înțelegere justă (și, prin această justă înțelegere, spre o critică într-adevăr pertinentă) a concepției gentiliene cu privire la artă: o concepție despre care niciodată nu ne-am putea da seama dacă n-am avea veșnic în minte întemeierea ei, întocmai, pe o filosofie a naturii. Și nu vor fi fiind zadarnice unele adnotări care ar putea legitima o valorificare a indicațiilor furnizate de Gentile în fragmentele pe care de curînd le-am citat (și a căror lectură, nu peste multă

vreme o vom începe), în scopul acelei continuități între senzații fiziologice și sentiment estetic, una dintre problemele fundamentale ale oricărei estetici filosofice care și-ar propune să reabiliteze critic ceea ce altădată se spunea că este frumosul natural — adică sentimentul naturii, ca univers corporal, în care, scria Gentile, este decupată corporalitatea individuală a fiecăruia dintre noi.

Cu privire la această natură (sau univers corporal) se spune, în pagina asupra căreia ne-am oprit nu de mult, că ea se despoaie de atributele care „contrastează mai mult și înainte de toate cu idealitatea spiritului“ [15], pentru a se interioriza în spirit ca opus intim și esențial, element constitutiv al autoconștiinței: ca acel prim grad, adică, al spiritului, care este chiar arta ca subiectivitate pură: deoarece este sentiment, în dialectica sa cu gîndirea și în gîndire pentru a constitui, în propria unitate a gîndirii și cu gîndirea, sinteza fundamentală a autoconștiinței, act originar al spiritului.

Senzațiile ca modificări ale corpului nostru (care cu senzațiile, intrînd în gîndire, își dezvăluie propria esență și se cunoaște) sînt, după Gentile, interioare gîndirii; ba chiar, sînt constituirea corpului nostru ca o corporalitate în gîndire și prin gîndire, așadar, cuvînt care este totodată sentiment al naturii în spirit și sentiment al spiritului în natură.

Nu s-a spus că nu s-ar putea pe această cale să se restituie omogenitatea, dialectică între ele, plăcutului, particular și contingent, și frumosului, universal și necesar chiar în subiectivitatea sa, pe care Kant o teoretizase ca ireductibil eterogenă. Dar va trebui să ne oprim la pagina gentiliană, înregistrînd și numeroasele sugestii pe care ni le propune lectura ei — și nu fără a nota, fie și incidental, poate, unde își are originea (și niciodată repudiată, deși trăită critic și regîndită) formația filosofică gentiliană a lui Luigi Volpielli: a cărui autoritate de pedagog în acest moment nu ne interesează, ci numai cea de gastronom filosof în gastronomie și pe teme de gastronomie:

Scanned with OKEN Scanner

după cum bine știu cititorii acelei preaplăcute cărți, *Oste della malora* (Hangiul pierzaniei), pe care, dacă o citești atent, nu-ți poate scăpa fondul filosofic adînc gîndit. Filosofie, spun, chiar în sensul filosofiei gentiliene teoretizînd senzațiile (între care cele ale palatului, protagonist al oricărei expuneri gastronomice) ca senzații, să spunem împreună cu Gentile, „foarte lăuntrice, care există în conștiință și de aceea se pun în valoare, ca existente, în gîndire și în cursul desfășurării ei“ [16].

Gusturile și mirosurile, cu plăcerea și neplăcerea care le însoțesc, sînt lăuntrice gîndului: și cu ele, la fel cu ele, lăuntrică gîndului este plăcerea sau neplăcerea care însoțește veșnic senzațiile tactile, care nu sînt numai cele produse prin atingere cu vîrful degetelor: mersul, de exemplu, este senzație tactilă, modificare a trupului lăuntrică gîndului: și independent de alte interese care converg în el, sau care-l atrag în sine, aduce prin sine însuși o plăcere sau o neplăcere cu strictă referire la calitatea solului pe care punem piciorul și la ritmul, liber și cadențat, al pașilor noștri; și nu este nevoie să ne oprim prea mult asupra plăcerii sau neplăcerii (tactile, mai exact) care însoțesc acțiunea de a sta jos, sau de a te culca, în funcție de modelarea și consistența scaunului sau culcușului... A sta jos, a te culca, a merge... Și a mirosi, a gusta: toate aceste senzații tradițional alungate în materialitatea interesată de ceea ce Kant la vremea sa a definit „plăcut“ și socotite în mod iremediabil străine gîndirii se reabilitează așadar în *Filosofia dell'arte* a lui Gentile: o carte pe care, citind-o în lumina ei adevărată, deschide o rezervă de potențialități speculative pline de sugestii, și nu toate, pe cîte știu eu, puse, pînă acum, în evidență precum meritau. Astfel, cel ce, avînd în minte considerațiile lui Gentile cu privire la corporalitate în raporturile sale cu spiritul ca gîndire actuală, își face obiect al propriei meditații plăcerea (sau non-plăcerea) subiectivă a celor mai elementare senzații — gust, miros, pipăit — și nu mai puțin aceea a vederii și auzului, în acea plăcere (sau non-plăcere) va

confirma constituirea senzației ca moment inițial (dar nu în sensul succesiunii cronologice: inițial în sens transcendental), sau poate mai bine incoativ al acelei asimilări a corporalității în gîndire, în care constă sinteza autoconștiinței; o modalitate adică, de a reuni în sentiment corporalitatea noastră cu natura universală unde ea, după spusele lui Gentile, este ca decupată, și de a o contopi spiritului în sentimentul corporalității noastre ca parte constitutivă a sintezei spirituale.

Din unitatea dialectică, conciliatoare în sinteza spiritului a naturii și a gîndirii, plăcerea sugestiei este așadar primul grad; și întrucît din plăcere în mod simplu trăită (interesată, ar fi spus Kant) devine, în gîndirea care o gîndește, plăcere gîndită; întrucît, spunem noi, din senzație trece la sentiment, se interpune autodistanțîndu-se de propria materialitate (și aici putem vedea o originală regîndire critică a *dezinteresului estetic* teoretizat de Kant); și tot astfel (vom spune, însușindu-ne cuvintele lui Gentile), se despoaie de atributele care contrastează cel mai mult de la început cu idealitatea spiritului; și se prezintă (voi repeta întocmai, încă o dată, cuvintele lui Gentile) „în forma sa mai genuină de opus mai curînd spiritului, dar nu exterior lui, ba chiar intim și esențial ritmului constitutiv al actului său originar: autoconștiința".

Plăcerea senzației — care într-un anume fel moștenește sarcina pe care în *Critica rațiunii pure* o avusese simpla percepție, cu care sîntem „afectați" („affizirt") de lucrul în sine, și care este prima treaptă a sintezei aprioric cognitive — este mijlocul prin care natura, misterioasă, în sine, și insesizabilă, își dezvăluie esența — repet iarăși fraze întregi din Gentile — și se cunoaște și intră în circuitul lucrurilor noastre mai familiare. Cu senzația care devine sentiment, corpul, adică natura, trece în gîndire: gîndirea, întrucît gîndește sentimentul cu care a început sinteza de subiectivitate și obiectivitate, este gîndire a naturii: gîndire care gîndește natura — și natura, la rîndul ei, întrucît este gîndită de gîndire ca sentiment,

Scanned with OKEN Scanner

se unifică cu gîndirea care o gîndește, constituindu-se astfel cuvînt, adică, natură pentru gîndire: natură care în unitatea sintezei spirituale este natura spiritului, natură despre care, într-o altă pagină fundamentală, Gentile va spune „că este opusă mai curînd gîndirii, dar tocmai de aceea este în gîndire“ [17]. Și nu întîmplător în aceeași pagină, cea cu care începe paragraful intitulat *Il concetto della natura e il problema della sua bellezza* [18] (Conceptul despre natură și problema frumuseții ei), Gentile reia unele concepte pe care noi nu de mult le-am comentat: și despre această natură opusă gîndirii, dar în gîndire, repeta că „este corpul nostru, dar întreg corpul nostru, universul: unde, ca să spunem astfel, sînt decupate corpul nostru individual și toate lucrurile materiale finite care se deosebesc de el și în jurul lui sînt orînduite într-o sferă nelimitată și de nelimitat“ [19].

Și Gentile adaugă numaidecît că „sentimentul din care trăim și prin care existăm este această natură, pentru că este corpul nostru“ [20] — acel sentiment care în gîndire „devine conștient de sine: devine Eu, care este frumusețe, dar este și gîndire care analizează frumosul, îl cunoaște și îl teoretizează, și astfel rezumă și satisface în realitatea sa absolută existența“ [21]. Natura, care se cunoaște în modificările corpului nostru, în senzații, cu plăcerea sau neplăcerea care le însoțește, este așadar sentiment, și ca atare, în infinitatea sa — „Infinitatea naturii, scrie Gentile, este aceeași infinitate a sentimentului care se realizează în infinitatea gîndirii“ [22] — este frumusețea pe care se întemeiază particulara empirică plăcere a senzațiilor; care, întrucît sînt gîndite în infinitatea naturii (care în ele și cu ele își dezvăluie esența, și se face cunoscută cu corpul care sîntem noi, destituindu-și propriul mister și intangibilitate) sînt subiecte speciale, vom spune noi, ale unei judecăți universalizante, al cărei element de referință este infinitatea sentimentului. Parfumul unei flori, strîns legat de culoarea și forma sa, este o modificare a corpului nostru;

și tot așa, gustul unei mîncări, al unei băuturi; dar plăcerea care însoțește acele modificări ale corporalității noastre este modul cum, în parfum sau în gust, asimilăm floarea sau mîncarea sau băutura: intră în circuitul lucrurilor noastre cele mai intime, în unitatea infinită a naturii în care sînt decupate, ele și corpul nostru care în plăcerea gustului și a mirosului și le identifică sieși, le simte ca propriile sale modificări; și se mișcă în relația lor cu subiectul, în circuitul autoconștiinței care este gîndire.

Senzații particulare, finite (interesate, vom spune după Kant, și ca atare pur și simplu plăcute) sînt cele ale gustului, pipăitului, mirosului (și cele ale văzului și ale auzului, fiind și ele simple senzații, asemenea pipăitului și mirosului), plăcerea sau neplăcerea lor nefiind nimic altceva decît modificare a corporalității noastre — dar această modificare a existenței noastre corporale asimilează în noi lucrurile și lucrurile în noi, devenind, în gîndire și pentru gîndire, sentiment: sentiment, spunem, în care gîndirea, ca sentiment de sine, devine cuvînt, corporalitate adică; și corpul, ca sentiment al naturii este, pentru gîndire și în gîndire, cuvînt el însuși.

Natura ca natură *a* spiritului, fiind natură *pentru* spirit și natură *în* spirit este așadar infinitatea sau totalitatea sentimentului care, reverberîndu-se într-un obiect particular (cuvîntul este folosit de Gentile), în el se găsește întreg el însuși, în propria infinitate [23] — și din acel obiect face cuvîntul în care natura este sentiment al spiritului, spiritul este sentiment al naturii. Și se va cuveni, înainte de a trece la concluziile pe care această argumentare gentiliană le îndreptățește, să recitim în întregime aliniatul cu care se încheie capitolul din *Filosofia dell'arte* denumit, întocmai, după numele frumoasei naturi: „Frumoasă așadar natura nu în părțile sale care se explică una cîte una naturalistului, ci în totalitatea sa care este infinitatea sa; prin urmare nu în exterioritatea sa mecanică, ci lăuntrică sufletului, care este adevărata sa esență. Poetul care « veridic » o descrie

rămîne în exterior: la acea scoarță care, precum bine a spus Goethe, nu este a naturii, care nu are așa ceva. Poetul care o simte în lăuntrul lui, îi poate auzi glasul în vînt, în ploaie, în cerul tunător, în lătratul cînelui în liniștea nopții, îi poate vedea viața în soarele care răsare și în soarele care apune, în deșertul nemărginit și în pajiștile verzi, în imensa întindere a oceanului și în culmile inaccesibile ale munților înzăpeziți, în abisurile pămîntului și în bolta luminoasă a cerului. Unde gîndirea sa, fixîndu-se, culege în sinteza sa vibrația sufletului, acest suflet irumpînd în gîndirea însăși cu forța, cu verva, cu viața sufletului său chiar: acolo se află frumusețea“ [24].

Vom spune, în acest punct, că în filosofia lui Gentile, și, sub unele aspecte, pentru o filosofie coerent idealistă, arhaică, problema tradițională a frumosului naturii nici măcar nu se pune; pentru că nu are sens să te întrebi dacă natura este frumoasă sau nu, și în ce sens, natura fiind frumusețea însăși: acea frumusețe prin care toate lucrurile particulare sînt frumoase tocmai pentru că sînt natură — natura în infinitatea sa; sufletul interior, adevărata esență a acestora, în particularitatea lor. Frumoase sînt lucrurile, întrucît sînt cuvinte: întrucît sînt natură, adică, natură care trece la gîndire în sentiment, care este natură a gîndirii și gîndire a naturii: natura care se constituie ca atare prin gîndire: gîndire care devine într-un anume fel omogenă cu natura, și prin aceasta o poate gîndi, asimilînd-o sieși — ar putea să ne fie de ajutor, în acest punct, printr-o depărtată analogie, „schematismul transcendental“ din *Critica rațiunii pure:* prin care categoriile devin omogene cu sensibilul, și astfel îl pot gîndi; și sensibilul devine omogen cu categoriile de care, tocmai deoarece este omogen cu ele, poate fi gîndit.

Frumusețe este prin urmare natura, deoarece, ca sentiment, ea este, în sinteza actuală a spiritului, un altceva al gîndirii care o gîndește — un altceva *al* gîndirii, nu un altceva *ca* gîndire: un altceva pe care gîndirea îl gîndește în sinteza

spiritului ca alteritate a gîndirii pe care spiritul o are în sine: spiritul fiind unitate, sinteză actuală, a sentimentului și a gîndirii care gîndește sentimentul. Acel altceva al gîndirii în sinteza spiritului: alteritate, așadar, parte constitutivă a unității pentru care spiritul este, ca spirit, *spirit al naturii*, spirit care în sine, ca sentiment, gîndește natura; și natura, ca natură, este *natură a spiritului*: natură care este în sinteza spiritului ca sentiment în care spiritul, actualizîndu-l în gîndire, se gîndește la sine însuși ca sentiment al naturii. Și cine are în minte acest nucleu central din *Filosofia dell'arte* a lui Gentile nu va putea să nu fie de acord că prin ea Gentile ne-a oferit propria-i filosofie a naturii (și nu ne vom apuca, acum și aici, să recapitulăm evidentele ascendențe schellingiene) care este, totodată, o filosofie a cuvîntului, sentimentul fiind natură ce se constituie drept cuvînt *prin* spirit, care este și cuvînt *al* spiritului, adică artă: constituirea spiritului, ca sentiment al naturii, cuvînt, mijlocire care face spiritul omogen cu natura, natura, omogenă cu spiritul. Întreaga natură este cuvînt, ca sentiment al spiritului, cuvînt adică — deoarece spiritul este totdeauna cuvînt, adică artă, ca sentiment al naturii, și natura este totdeauna artă, cuvînt adică, fiind sentiment al spiritului. Și configurarea filosofiei artei ca o filosofie a naturii este prin urmare o indicație pentru recuperarea estetică a naturii ca artă și totodată o propunere de celebrare a artei ca unitate, ba chiar contopire de spirit și natură: artă ca natură a spiritului și spirit al naturii.

Natura, așadar, este *în gîndire* ca natură *a gîndirii*, cuvînt și artă adică. Și gîndirea este ea însăși natură deoarece este sentiment, adică artă și cuvînt. Nu cred așadar să fie hazardat, atunci cînd se regîndește *Filosofia dell'arte* a lui Gentile avînd în minte cerințele de bază, să afirmăm în încheiere o identificare a filosofiei naturii cu ceea ce noi numim estetică, în sensul cel mai larg al cuvîntului, și acum fără a mai vorbi de refuzul lui Gentile cu privire la această denumire; refuz

Scanned with OKEN Scanner

care în parte și-a avut motivațiile polemice, voia să se opună semnificatului pe care vocabula *estetica* o dobîndise în cultura filosofică italiană de după Croce; și în parte cobora direct din schellingiana *Philosophie der Kunst:* conform căreia, filosofia artei nu este estetica — secțiune specială a filosofiei, ci întreaga filosofie care gîndind arta gîndește și expune absolutul sub aspectul artei.

Natura, vom spune atunci noi, comentîndu-l liber pe Gentile, filosofic, se poate gîndi numai ca artă; și arta se poate, filosofic, gîndi numai ca natură. Arta, în fapt, filosofic gîndită, este sentiment, așa cum sentiment este natura filosofic gîndită: deoarece frumusețea artei este însăși frumusețea naturii, cu privire la care altă filosofie nu se poate gîndi decît cea care o asimilează artei fiind cuvînt. Și vom lăsa deoparte, pentru moment, sugestiile polemice: rezervîndu-ne dreptul de a le valorifica atunci cînd, așa cum e necesar, ba chiar obligatoriu pentru cel care nu intenționează să-și facă din studiul filosofiei o simplă profesiune, ne vom întoarce să facem filosofie la propriu: ținînd seama, încă o dată, de lecția gentiliană, ca și de altele cărora, asemenea oricărui învățat ce filosofează, le-am acordat și le acordăm atenţia cuvenită. Să ducem aşadar pînă la capăt recapitularea noastră, privitor la *Filosofia dell'arte*, deoarece la o nouă și profundă lectură am izbutit să o putem citi (și poate „să trebuiască" să o citim) ca pe o filosofie a naturii: a acelei naturi, mai exact, pe care locurile comune istoriografice ne obișnuiseră să o socotim străină de filosofia lui Gentile și substanțial incompatibilă cu orice filosofie riguros idealistă. Și vom încheia subliniind cum în sentimentul constitutiv al sintezei spirituale *Filosofia dell'arte* a lui Gentile identifică natura artei, îndreptățindu-ne să simțim și să gîndim natura ca artă și arta ca natură, aprofundînd astfel o asimilare estetică între artă și natură, ale cărei precedente le putem repera în *Critica puterii de judecată* a lui Kant (pentru care arta frumoasă era astfel deoarece acțiunea ei era asemănătoare acțiunii naturii; și natura,

Scanned with OKEN Scanner

în judecata teleologică, se lăsa gîndită ca fiind guvernată de o liberă finalitate asemănătoare finalității artei) și în Schelling: pe care bătrînul Kant, într-o notă din *Opus postumum* (Opera postumă) l-a salutat ca pe un probabil instaurator al unei metafizici critice. Vom recunoaște astfel importanța speculativă a ideilor din *Filosofia dell'arte:* operă în care Gentile restituie idealismului natura în unica modalitate în care natura poate fi gîndită idealistic: în identitatea, ca sentiment și cuvînt, între artă și natură, identitate pe care el o afirmă în mod explicit [25]; și în forța în baza căreia natura idealistului nu este, ca natura naturalistului, „mit de limitat într-un loc abstract, unde nu este viață, nici adevăr" [26], ci este „cea mai solidă realitate care există" [27].

Ca artă, în identitatea sa cu arta, natura este așadar cea mai solidă realitate care există. Și aici stă justificarea titlului de *Filosofia dell'arte;* al acelui titlu care, la vremea lui, l-a abătut de la calea dreaptă pe cel ce scrie așa cum îi abătuse pe ceilalți cititori: plecați toți în căutarea unei arte care uneori este, în *Filosofia dell'arte* (și în întreg actualismul lui Gentile) și este bucurîndu-se de cetățenie *optimo jure* (după dreptul cel mai bun), deoarece se identifică acelui sentiment care, în sinteza spiritului, este natura în omogenitatea sa, drept cuvînt, în gîndire care drept cuvînt îl gîndește (natură, așadar, ca artă): în acea gîndire care gîndește natura devenind ea însăși, ca gîndire care este sentiment, omogenă cu natura — drept cuvînt, acționînd ca natură care devine gîndire (artă ca natură), fiind acea *vis interna* (forța internă) care „este infinită: și de aceea bate cu același puls atît în plantă, cît și în inima mea: și este forța naturală a geniului" [28]; a geniului tuturor, deoarece „a trăi înseamnă a gîndi; și cine spune a gîndi spune mai înainte de orice subiect: este așadar genialitate, fie ea în mică sau foarte mică măsură" [29]. Natura ca artă, arta ca natură. Dar ar fi bine să ne oprim aici, limitîndu-ne la a sublinia, încă o dată, confirmata identitate între artă și natură. O iden-

Scanned with OKEN Scanner

tificare ocupînd un loc central în contextul gentilian: și pentru noi, care o regîndim critic, nu poate fi un punct de sosire. Fi-va, mai degrabă, punctul de plecare pentru o tratare filosofică ulterioară: pentru o tratare filosofică într-o lume de acum pustiită întru totul de orice frumusețe. O lume în care distrugerea naturii este corelativă distrugerii artei.

NOTE

[1] G. Gentile, *La filosofia dell'arte* (Filosofia artei), Florența, Sansoni, 1937, p. 197.
[2] *Idem*, p. 167.
[3] *Idem*, p. 224.
[4] *Idem*, p. 225.
[5] *Ibidem*.
[6] *Ibidem*.
[7] *Idem*, p. 228.
[8] *Idem*, p. 70.
[9] *Ibidem*.
[10] *Ibidem*.
[11] *Ibidem*.
[12] *Idem*, p. 71.
[13] *Idem*, p. 70.
[14] *Idem*, p. 71.
[15] *Ibidem*.
[16] *Ibidem*.
[17] *Idem*, p. 9.
[18] Capitolul întîi al celei de a doua părți, căruia îi aparține acest paragraf 9, se intitulează: *L'arte, le arti e la bella natura* (Arta, artele și frumoasa natură).
[19] *Filosofia dell'arte*, cit. p. 9.
[20] *Idem*, p. 261.
[21] *Ibidem*.
[22] *Idem*, p. 262.
[23] *Idem*, p. 264.
[24] *Ibidem*.
[25] *Idem*, p. 273.
[26] *Idem*, p. 260.
[27] *Ibidem*.
[28] *Idem*, p. 272.
[29] *Idem*, p. 271.

Scanned with OKEN Scanner

ESTETICA ȘI METAFIZICA TIMPULUI ÎN FILOSOFIA LUI PANTALEO CARABELLESE

Pentru o reconstituire organică a gîndirii estetice a lui Carabellese ar fi bine să pornim de la o scriere prea puțin cunoscută și în aparență (dar numai în aparență) minoră: scurtul eseu, sau, mai bine-zis, articol, interogativ intitulat *Che cosa è la bellezza?* (Ce anume este frumusețea?), care a fost tipărit, în decembrie 1944, într-o revistă la modă, cu titlul mitologic „Leda", pentru o vreme condusă la Roma de un nepot al filosofului: jurnalistul și desenatorul Salvatore Carabellese — care, în ce-l privea — avea să dezvolte aceleași concepte (conform aceluia pe care Pantaleo Carabellese îl numea, cu o definiție la prima vedere paradoxal, *dinamica eternului*), în una din scrierile sale cu titlul *L'arte e la crisi umana* (Arta și criza umană). Și va fi interesant, dacă nu din punct de vedere filosofic, cel puțin pentru o istorie a culturii italiene din perioada de după război, să amintim că în sumarul acelui fascicol, eseul *Che cosa è la bellezza?* stătea între un articol de Flora Antonioni și o fabulă de Trilussa, *L'oca e er cigno* (Gîsca și lebăda); mai urmau, între altele, articole de Renato Giani, titularul rubricii cinematografice, de Mario Rinaldi, a celei muzicale, critici teatrale de Gherardo Gherardi, scriitor de teatru căruia timpul îi va face, în limitele sale, deplină dreptate după uitarea nedreaptă. Nu lipseau, pentru a completa panorama, două semnături de umoriști ca Anton Germano Rossi și Lu-

Scanned with OKEN Scanner

ciano Folgore — în afară de articole diverse datorate lui Carlo Salsa și Giuseppe di Brizio. Faptul demonstrează că prin acea scriere proverbial austeră profesorul de la facultatea romană nu disprețuise un amestec în jurnalismul militant — lucru, de altfel, nu nou pentru el, colaborînd mai înainte la *Conciliatore* al lui Borgese, la *Unità* a concetățeanului și codiscipolul său Salvemini; de asemenea, reîntors din primul război mondial, la *Italia del popolo*, cotidian al democrației republicane. Dar se va cuveni, în acest punct, să recitim acel mic eseu de estetică, cel puțin în punctele esențiale care merită subliniate și comentate așa cum se cuvine.

Întrebării formulate în titlu îi urma, ca epigraf, un concis și pătrunzător răspuns, care definea frumusețea, altfel spus categoria, conform dinamicii eternului: și prin urmare acea concepție non extensivă și cantitativă, ci intensivă și calitativă, pe care Carabellese o profesa cu privire la timp înțeles de el ca durată (în sensul, parțial analog, parțial diferit de cel bergsonian); durată care fundamentează succesiunea și în sine o valorifică și o justifică. Frumusețea, citim la începutul eseului de la care pleacă această cercetare a noastră, este *„prezența eternă a realității, ca valoare în viitor“* — și pentru a da mai multă forță acestei afirmații ale sale autorul o subliniase cu energie, astfel încît să se tipărească în cursive. Și dacă, puțin mai înainte, dezvoltarea și ilustrarea exemplificatoare a acestui concept se sprijineau pe o reminiscență aproape textuală din *Critica puterii de judecată* („frumusețea este plăcere pură, neamestecată cu interesul“; Kant scrisese: „Gustul este facultatea de a judeca un obiect sau un tip de reprezentare printr-o plăcere, sau o neplăcere, fără nici un interes. Obiectul unei astfel de plăceri se numește frumos“), în pagina lui Carabellese kantiana *Interesse losigkeit*, *dezinteresul* constitutiv al acelui sentiment de plăcere (sau neplăcere) pe care se întemeiază judecata estetică, este aprofundată teoretic în termeni care, anticipînd bizar peste ani, ajută la motivarea unei respingeri ri-

guros filosofice, și nu în mod empiric socializantă, a ceea ce astăzi este numit *consumism:* consumism care este constitutiv civilizației buneistări, nimicitoare a categoriilor estetice și etice, împotriva sosirii căreia, neascultat sau prea puțin ascultat, chiar și de noi discipolii săi, zadarnic s-a străduit în ultimii săi ani Carabellese să înalțe digurile unui rigorism etic și teoretic totodată; și se opunea unei filosofii îndrăznețe atunci, pe culmea modei culturale: utilitarismul lui Dewey, în care trebuie văzut, *for better for worse*, fundamentarea teoretică a civilizației buneistări și a consumismului care-i este veșmînt mental.

Nu va fi rău dacă vom sublinia, în acest punct, că utilitarismul sau pragmatismul lui Dewey (din a cărui pedagogie nefastă culegem astăzi roadele veninoase, în criza de școală și cultură care întristează astăzi Occidentul) este adevărata și radicala antiteză a filosofiei lui Carabellese — împotriva utilitarismului lui Dewey, exact, și a urmașilor săi avînd să se îndrepte critic aproape toate obiecțiile polemice pe care Carabellese le-a făcut, cu multă duritate, la filosofia lui Croce, în numele unei *divine inutilități* a actului filosofic care interpretează la justa sa semnificație (noninstrumentalitate în sensul utilitarist al filosofiei ca atare) — și poate fi raportată, cu admirație, la cele două mari filosofii italiene cărora totdeauna li s-a opus Carabellese: cele pe care astăzi trebuie să le reconfirmăm ca idealiste, dat fiind sensul diferit și opus pe care l-au dobîndit în cultura de astăzi vocabule ca *istorism* și ca *actualism*, care în zilele noastre desemnează în mod exclusiv o perioadă din istoria filosofiei italiene, și numai atît. Filosofia lui Croce, spun eu (și asupra unui foarte apropiat și incidental elogiu carabellesian al esteticii lui Croce va trebui să ne întoarcem ceva mai tîrziu, cînd vom vorbi despre *lucruri ca cuvinte*); a lui Croce autor al superbei *inutile* pagini care se intitulează *Soliloquio — Solilocviu* (nu este hazardat dacă presupunem că Pantaleo Carabellese ar fi admirat-o

Scanned with OKEN Scanner

precum merită dacă ar fi trăit încă trei sau patru ani), unde apropierea morţii dă loc la meditaţii cu privire la anterioritatea şi ulterioritatea gîndirii infinite faţă de finitatea constitutivă a vieţii ca atare. Şi filosofia lui Gentile: la fundamentarea căreia orice cititor lipsit de prejudecăţi va trebui să recunoască noţiunea de om ca gînditor-care-trăieşte, în sensul sufletului pe care Plotin l-a definit *teoresi vivente* — teorie vie în cartea a opta din a treia *Eneadă*. Şi-mi face plăcere să amintesc aici cum, comentînd doctrina herderiană a limbajului din punct de vedere riguros teoretic, filosoful german Bruno Liebrucks (a cărui tematică, încă de la disertaţia de licenţă pe tema *Relazione fra Soggetto e Oggetto* — Relaţia între Subiect şi Obiect, susţinută în 1931 la Universitatea din Königsberg, este în mod deosebit paralelă tematicii filosofiei carabellesine) a definit omul în particularitatea sa, Eu-l, ca „der existierende Begriff", „gîndul [mai bine decît conceptul] existent".

Gînditor-care-trăieşte. În această definiţie, opusă celeilalte de *trăitor-care-gîndeşte*, se rezumă ideea omului aşa cum Carabellese, printr-o argumentare energică şi fecundă, o dezvoltă în scrierile şi în prelegerile din ultimii săi ani: atunci cînd, urmînd lui Gentile la catedra de Filosofie teoretică, a avut posibilitatea să-şi exprime propriul gînd la persoana întîi, integrînd şi ducînd pînă la împlinire decisiva interpretare a lui Kant căruia îşi dedicase în aceiaşi ani propriile cursuri de Istoria filosofiei, propunînd în acelaşi timp o revizuire originală a istoriografiei filosofice şi a conceptelor ei fundamentale. Şi tot atunci, între 1944 şi 1948, riposta critică a lui Carabellese la existenţialismul sartiran (un model de *umanism* care contrapune trăitorul gînditorului) s-a configurat ca o respingere, pe cît de indirectă pe atît de bătăioasă, a oricărui utilitarism — şi prin urmare a acelei reduceri a categoriei estetice la atribut al funcţiei utilitare, instrumentalitate a lucrurilor ca şi a cuvintelor (şi de aceeaşi natură, aşa cum în mod estetic ni se oferă ca lucru-cuvînt, şi nu ca *oficină* pe care în *Părinţi*

și copii de Turgheniev materialistul Bajarov o opune contemplației estetice ca adevărul greșelii) care poartă în sine toate conceptele utilitariste: nevoite cum sînt să reducă plăcerea la o modalitate de consum. Oare nu Dewey a fost cel care, în capitolul al treilea din *Arte come esperienza* (Arta ca experiență), a raportat esteticitatea la „punctul de vedere al consumatorului", îndreptățind astfel mercantilizarea artei implicată în metafora prin care, în anii *buneistări*, s-a vorbit de „beneficiarii artei", ba chiar, de-a dreptul, de „consumatorii de artă"?

Utilitarismului care nu recunoaște altă valoare realității în afară de ceea ce are ea pentru folosință și consum — unde „realitatea prezentă se fracționează, se anulează în fragmentele sale și este înlocuită de o altă realitate fragmentară" (astfel citim în eseul *Che cosa è la bellezza?*) — îi opunea Carabellese absolutizarea de valoare de care în întreaga realitate (și nu numai în operele de artă) dezinteresul contemplativ ne îngăduie să ne bucurăm de el. Și această absolutizare a realității contemplate, care nu neagă, ci depășește relativitatea realității destinată folosinței și consumului, în același eseu era exemplificată în cuvinte care se cuvin să le citățm aici în întregime, și pentru faptul că densitatea pasionată a gîndirii le conferă o specială și convingătoare forță literară. Să citim așadar: „...în această toamnă care prea curînd lunecă spre iarnă, atîrnă în pergole, solitar, un ciorchine cu boabele sidefii coapte între frunzele încă verzi, dar stropite de pe acum cu roșul lor autumnal. Este frumos, exclamăm, să-l lăsăm acolo. Totuși unora dintre noi ne atîță pofta: ar fi plăcut pentru pofta oricui, dar degustarea prin care unul și-ar face o asemenea plăcere (prezența e plăcere) îl lipsește pe celălalt de aceeași plăcere și-i lipsește pe toți de plăcerea frumuseții...".

Desfătare a realității prezente, aceasta este contemplarea estetică; și valoare pe care o dobîndește prin ea realitatea ca prezent este infinitizarea existenței sale prezente dincolo de orice

Scanned with OKEN Scanner

finitate de timp și spațiu, constituirea sa ca prezență incluzînd în sine trecutul din care ea se înalță, viitorul spre care tinde. Autofinalizare, să spunem, a prezenței care, ca atare, se constituie ca valoare universală, pentru toți și totdeauna, a unei realități care din punct de vedere utilitar are valoare numai pentru cei care, într-un determinat *hic et nunc*, o consumă și o folosesc. Nu degeaba Carabellese dezvolta acest concept susținînd că plăcerea frumuseții este „atît a mea, cît și a ta" — și cu toate acestea o plăcere în care nu numai că sîntem în conflict pentru obiect (disputîndu-ni-l sau în mod mercantil schimbîndu-l între noi ca în utilitarismul consumistic), ba chiar toți la un loc, dincolo de orice depărtare în timp și spațiu, ne bucurăm de o realitate prezentă pentru toți și de toți contemplată. Pentru toți, de toți: nu numai pentru prezențele empirice ale lui *aici* și *acum*, dar pentru cîte în *aici* și *acum* sînt la modul ideal prezente prin trecuta sau viitoarea lor desfătare a obiectului a cărui prezență are valoare pentru astăzi de acum ca și pentru toate celelalte astăzi ale trecutului și viitorului — și în această desfătare a unei prezențe infinite în existența sa prezentă ne înțelegem toți, ascultîndu-ne și auzindu-ne unul pe celălalt; în experiență absolută, numind zeii, pe care Hölderlin i-a cîntat în vers la a treia ediție a Imnului *Versöhnender, der du nimmer geglaubt* (Împăciuitorule, tu care n-ai crezut niciodată): „Viel hat erfahren der Mensch. Der Himmlischen viele genannt, / Seit ein Gespräch wir sind / und hören können voneinander" („multe a experimentat omul; multe divinități a numit / De cînd ne vorbim împreună, / Și să ne auzim unul pe altul putem").

A ne vorbi unul altuia, a ne auzi unul pe altul: pluralitatea umană, în această definiție a poetului, este a celor mulți, ba chiar a tuturor celor ce sînt prezenți și unul și altul în desfătarea unei obiective prezențe reale neconsumate și nefolosite, cum este chiar prezența realității frumoase, așa cum o înțelege Carabellese: prezență

care unește între ei pe cei ce contemplă și-i face conștienți pe unul de celălalt, mai degrabă decît să-i împartă și să-i contrapună, așa cum îi împarte și-i contrapune reducerea realității la singura sa prezență trecătoare de bun consumabil (chiar și operele de artă, frumusețile naturii, monumentele istorice se reduc la realitate fragmentară, consumabilă, de cînd în mod birocratic au fost catalogate cu economistica și utilitarista definiție de *bunuri culturale*; destinate, se zice, „consumului social"). Și cum le întemnițează, fiecare în finitatea închisă întîmplătoare a simplei sale trăiri, o considerare pur și simplu funcțională a raportului subiect-obiect, prin care obiectul real se reduce la nimic altceva decît la unealtă: a cărei existență este epuizată de simpla și tranzitoria ei funcționalitate. De aici, căderea, vechimea care niciodată nu va deveni antică, a cantității de arhitectură inspirată din estetica funcționalismului; care a dus la ultimele sale consecințe, nu totdeauna sfîrșind-o în libera expresie formală, teoria settecentescă a lui Lodoli — Milizia: *nimic nu trebuie să existe în reprezentare care să nu fie și în funcție* ...

Plăcerea frumuseții, s-o repetăm cu vorbele lui Carabellese, ca plăcere „în care eu și tu ne înțelegem, nu ne certăm, ca în degustarea acelui ciorchine". Și dacă reciproca înțelegere a nenumăraților *eu*, care sînt, unul pentru celălalt, tot atîția nenumărați *tu*, este, într-adevăr, acel a se auzi unul pe altul în care constă hölderliniana *a vorbi unul altuia*, atunci unificarea pe care desfătarea frumuseții o aduce în om, în sine însuși, unitate a facultăților pe care utilitarismul le risipește fragmentînd și omul nu mai puțin decît realitatea, subiectul ca și obiectul, este corelativă reciprocei înțelegeri în desfătarea comună a frumuseții, iar în ce privește obiectul, a Realității, unificarea multiplelor nenumărate obiecte reale contemplate de cei ce în singularele lucruri frumoase se bucură de Frumusețea unică, este prin urmare prezența realității infinite, prezență, firește, pe care nu numai utilitarismul consumului o finitizează și o fracționează, ci și utilitarismul *funcției*, numit de Cara-

Scanned with OKEN Scanner

bellese, în eseul acesta, *uz*: deoarece într-adevăr considerarea pur funcțională a obiectivității reale devalorizează realitatea, chiar în sensul în care Carabellese o înțelegea scriind că în uz (funcție) și în consum (dealtminteri de nedespărțit de uz: *funcționalism* și *consumism* sînt două fațete ale unicului pilastru care este *utilitarismul*) se pierde valoarea realității; „așa încît realitatea prezentă" — repetăm — „se fracționează, se anulează în fragmentele ei și este înlocuită de o altă realitate fragmentară". Și dacă vom vrea să constatăm felul cum și operele de artă, monumentele, peisajele naturii, considerate numai din punct de vedere funcțional, se fracționează și se anulează în realitatea lor, sub ochii tuturora stă degradarea, ba chiar prostituarea, la care sînt ele expuse, reducîndu-se la simple mărfuri, atunci cînd necesara tutelă și garanție a inconsumabilității lor, din partea șefilor lucrărilor publice (sau a acelora dintre ei îndemnați la îndeplinirea slujbei unde sînt puși față-n față cu acele realități obiective care sînt opere de artă, monumente, peisaje) nu s-ar justifica altminteri decît prin sordidul argument al afluxului de valută prețioasă de care monumente, opere de artă și peisaje ne fac rost, ca reclame turistice.

Unificare a realității obiective într-o prezență a sa infinită, supraspațială și supratemporală care conservă în sine, infinitizîndu-le, obiectele reale particulare, lucrurile frumoase; și unificare, în desfătarea comună, care fundamentează reciproca noastră înțelegere, subiecte ce la lectură, la privire, la ascultare (dacă este vorba de opere de artă) sau, atunci cînd este vorba de frumuseți naturale, în contemplația trăită, a tuturora laolaltă, dincolo de orice dispersiune adulatoare în spațiu și timp, biruind izolarea și depărtarea, ne contopesc în prezența absolută a existenței reale; și în unitatea Frumuseții, ale cărei lucruri sînt frumoase, unificăm risipita noastră multiplicitate de subiecte separate și depărtate: laolaltă unificînd, fiecare în sine însuși, atitudinile și facultățile pe care o atitudine pur utilitară față de

Scanned with OKEN Scanner

real le-ar risipi, lăuntric sfîşiindu-ne. Fi-va îngăduit, atunci, să referim la această idee de Frumuseţe, pe care pagina lui Carabellese ne îndreptăţeşte s-o scoatem din afirmaţiile sale sintetice, ceea ce Hölderlin a scris referitor la poezie, în faimoasa scrisoare către fratele său din 1 ianuarie 1799: poezia care, atunci cînd este autentică şi cu autenticitate acţionează, uneşte între ei oamenii în întreaga multiplă varietate a pătimirii şi bucuriei lor, în toate tensiunile, speranţele şi spaimele lor; cu toate convingerile şi lipsurile lor, cu virtuţile şi ideile lor, cu tot ceea ce în ei este mare sau meschin ...

Şi oare nu Hölderlin a fost cel ce a scris, în încheierea cărţii întîi din *Hyperion*, cuvinte ce se potrivesc perfect Frumuseţii, aşa cum a teoretizat-o Carabellese în acea pagină a sa din 1944, care nu întîmplător se sprijinea pe o frumuseţe a naturii, ciorchinele de strugure? Să citim: „Va exista doar o Frumuseţe; şi Umanitatea şi Natura vor fi totuna, într-o atotcuprinzătoare Divinitate“ („Es wird nur eine Schönheit sein; und Menschheit und Natur wird sich vereinen in eine allumfassende Gottheit“). În *Hyperion*, cartea a doua, citim, între altele, cuvinte ce pot fi luate drept comentariu la unificarea carabellesă, în desfătarea frumuseţii, a atitudinilor risipite şi neorînduite ale subiectului contemplator. O adevărată şi proprie restaurare a omului împotriva utilitarismului care îl fărîmiţează în specializările sale funcţionale. Şi cu cîţiva ani înainte de a scrie eseul depre Frumuseţe, în *Religione e filosofia* (Religie şi filosofie) — prelegere inaugurală la cursul de filosofie de la Universitatea din Palermo, 1923; apoi, în 1942, în volumul *Che cosa è la filosofia?* (Ce anume este filosofia?) — o teoretizase Carabellese, sarcină a filosofului ca atare, polemizînd împotriva specializării scientiste care de cîţiva ani a revenit iarăşi în drepturile sale de hegemon al culturii: „Omul de ştiinţă oprit să coboare dincolo de fenomen pentru a se căuta în sine, specializarea cunoaşterii şi a conştiinţelor,

111853

Scanned with OKEN Scanner

mecanicismul ne dusese pînă aproape de punctul de a fi pierdut omul pentru omul de știință, mintea pentru mașină, bunul pentru util ...“ [1]. Afirmații de mai mult de o jumătate de secol în urmă, scrise, parcă, ieri sau alaltăieri — și cine meditează asupra necesarei lor corelări cu eseul *Che cosa è la bellezza*?, acesta ar putea să găsească o legitimă trimitere la pagina unde Hyperionul lui Hölderlin deplîngea, în Germania vremii sale, dominată de acel iluminism utilitarist, strămoș direct al civilizației buneistări de astăzi, deplîngea sfîșierile omului. Să ne amintim, „Handwerker siehst du, aber keine Menschen ...“ („Vezi meșteșugari, dar nu oameni ...“).

Nu rezultă, se poate observa, că Hölderlin a fost o lectură determinantă pentru dospirea filosofiei carabellesiene. O lectură cu adevărat determinantă, însă, fusese, pentru Hölderlin, un Kant încă neîmbălsămat de acel convenționalism istoriografic din care, aici în Italia și în secolul nostru, avea să-l scoată și să-l reînsufletească tocmai Carabellese. Și era acel Kant din *Critica puterii de judecată*, filosofie a frumuseții în măsura în care este filosofie a libertății, a antideterminismului. De acest lucru și-a dat seama Hölderlin la numai douăzeci și cinci de ani, cînd, în 1795, i-a scris lui Hegel rîndurile care identifică decisivitatea lecției kantiene în concilierea, chiar, prin a treia *Critică*, între mecanicism și teleologie [2]. Și nu Hölderlin pusese oare, la numai douăzeci și unu de ani, ca epigraf al celei de a doua ediții a Imnului către Frumusețe („Reinere Begeisterungen / Trinkt die freie Seele schon; / Meines Lebens Peinigungen / Hat di neue Lust verschlungen ...“; „De pure înflăcărări se îmbată liber sufletul; chinul vieții mele în sine a risipit noua plăcere ...“), un citat liber din *Critica puterii de judecată*, paragraful 42, unde se menționează limbajul cifrat prin care natura ne vorbește prin formele sale frumoase? Și din estetica lui Kant, am consemnat asta la întîia lectură, preia ideea regîndind în mod original (dar dezvoltînd) conceptul de dezinteres, chiar acel eseu carabelle-

Scanned with OKEN Scanner

sian, *Che cosa è la bellezza?*, a cărui densitate merită altceva decît acest lung și disproporționat comentariu al meu. Eseul, firește, în care, plecînd, tocmai de la Kant, dar fără a se opri la o repetare pur istoriografică a discursului kantian plasat într-un alt context istoric, frumusețea este definită ca valoare infinitizantă a prezentului realității: infinitate, spunem, a existenței în forma sa reală; în care obiectul prezent aici și acum își întinde propria existență prezentă în infinita ubicuitate spațială nu mai puțin decît în infinita viitorime supratemporală.

Eliberare, atunci, de prezența spațio-temporală: atît de succesivitatea prin care ea este, în timp, trecătoare și finită, cît și de exclusivitatea care o izolează în accidental, finit și el, prin care a exista aici este incompatibil cu a exista altundeva, iar acel a exista-pentru-unul a prezenței utilitare sechestrează obiectul prezent și-l îndreaptă către distrugerea consumului sau către exploatarea uzului funcțional. Cucerire, așadar, a unei existențe-pentru-toți răscumpărate de exclusivitatea privatistă a uzului și a funcției, în prezența care nu-sfîrșește-aici; și în prezența care nu-sfîrșește-acum: cucerire a unei pure, absolute temporalități fundamentînd și depășind temporaneitatea în care prezentul urmează trecutului și se dizolvă în înaintarea viitorului. Este temporalitatea-eternă: dinamica, în sensul acelei *dinamici a eternului*, despre care, în particular, la cîteva luni după ce scrisese eseul despre frumusețe, avea Carabellese să vorbească, adnotînd aprobator scrierea despre artă a nepotului său Salvatoare. Temporalitatea pură, în care cele trei dimensiuni ale prezentului, trecutului, viitorului sînt coextensive și interpenetrante, non succesive și reciproc incompatibile ca în temporaneitatea empirică fundamentată de ea. Prețioasă, deși în parte abătîndu-se de la ea, ar fi, din acest punct, o paralelă între metafizica carabellesiană a timpului și concepția temporalității (nu numai la Whitehead, cercetat de mine altădată)[3] așa cum o profesa un filosof german contemporan

Scanned with OKEN Scanner

cu Carabellese și foarte înrudit cu el ca problematică și orientare, chiar dacă între unul și celălalt nu este îngăduit să se presupună că ar fi fost vreun raport, nu numai personal, ci și de lecturi: Nicolaj Hartmann.

În această temporalitate pură, prezentul nu ia locul trecutului; și nici nu se dizolvă în fața viitorului pe care-l ajunge din urmă: deoarece dimensiunea prin care prezentul este prezent (contemplabil prin sine: fără a fi nevoie să dai înapoi pînă la efect de cauze trecute sau folosit ca o cauză eficientă a unui viitor) este prezență coextensivă la trecut, ca și la viitor, prezență non succesivă, ci permanență — permanență a unei durate non imobile: „*Clipa fugară este frumoasă, pentru că durează fără a se opri*", stă scris (cursivul îi aparține autorului); și numaidecît, Carabellese adaugă: cel care, clipei fugare îi „invocă oprirea (oprește-te, ești frumoasă), îi invocă moartea": întrucît putem spune, o retrocedează pînă la o absență a unui timp, la acel a fi al său prezent ca un *nu mai* al trecutului și un *nu încă* față de viitor. Altcineva vede în clipă numai fugitivul prezent al trecătoarei temporaneități empirice: prezență care se aprinde și se consumă în simpla viață; prezent, spunem, pentru viața care se închide în propriul său a fi trăitor: viață a trăitorului-care-gîndește fără a se înălța dealtminteri la gînditorul-care-trăiește; și de aceea rămîne întemnițată în experiența zilnică a empiriștilor și a utilitariștilor care nu depășesc limitele temporaneității caduce și succesive, deoarece nu-și înalță propria experiență în gîndire; care nu neagă viața în nemijlocirea sa și experiența în cotidianul ei, ci în sine le eliberează de existențele lor accidentale și caduce: în proprie temporalitate, coextensivă diversității intrinseci prin care prezent, trecut și viitor se pătrund în orice punct și în orice clipă — și împing în viitor prezentul vieții și al experienței, cu tot verdele său care nu se vestejește și nici nu se răsucește. Despre acești empiriști și utilitariști, care nu cunosc alt prezent decît cel al fugarei temporaneități, se poate spune,

Scanned with OKEN Scanner

urmînd lectura scurtei scrieri carabellesiene, ceea ce citim aici cu privire la cel care în clipa fugară „vede numai fugarul prezent fără durata calitativă": acesta „nu vede nici clipa, nici frumusețea: nu vede nimic: nu vede".

Prezența infinită căreia îi spunem așadar frum sețe, ca prezență a prezentului infinitizat de veșnicirea sa ca valoare în viitor; și totodată prezență a trecutului și prezență a viitorului; prezență care trecut și viitor le constituie ca trecut-în-prezent și viitor-în-prezent. Și întrucît sînt trecut și viitor, respectiv, *în* prezent, care conservă în sine trecutul și anticipează viitorul, ele sînt contemplabile în prezența lor, și infinite prin urmare ca valoare a acelei existențe a lor ca prezență a trecutului și a viitorului, realitate (estetică) a ideii și a finalismului: prezență, putem spune, a ideii prin care trecutul este adevărat, și a sfîrșitului prin care viitorul stă dinaintea noastră nu numai ca o posibilitate în așteptarea împlinirii, ci și ca o datorie care pe noi ne privește ca s-o ducem spre a o traduce în fapt. Am putea să subliniem aici un fragment din cartea lui Nicolaj Hartmann care se intitulează *Das problem des geistigen Seins* (1933: traducerea italiană, *Il problema dell'essere spirituale* — Problema existenței spirituale — datorată lui Alfredo Marini, este din 1971, și a fost editată de Nuova Italia din Florența), una dintre cele din care reiese foarte limpede consonanța, indiciu de adevărată și proprie afinitate electivă, între gîndirea germanului din Riga și cea a italianului din Molfetta. Potrivit lui Hartmann, este adevărat, problema trecutului se constituie ca problemă pentru filosoful care se întreabă pe sine despre existența istoriei, în timp ce pentru Carabellese, prezența trecutului este o esteticitate care de altfel nu exclude problema istoriei și a istoriografiei, ba chiar, trebuie reținut, le îndreptățește o corectă punere a problemei, care firește nu va fi cea mecanicistă, practicată de scientismul zilelor noastre; și această fundamentare a istorio-

Scanned with OKEN Scanner

grafiei ar putea fi dezvoltată de cel care, după ce a meditat asupra lui Carabellese, s-ar întoarce să citească vechiul eseu al lui Croce cu privire la *Storia ridotta sotto il concetto generale dell'arte* (Istoria redusă sub conceptul general al artei); nu fără a-şi aminti cea mai depărtată scriere, *De la historia come obra artistica* (Despre istorie ca operă artistică) de don Marcelino Menéndez y Pelayo, şi, de asemenea, istoriografiile exemplare centrate pe o prezenţă estetică a trecutului: aşa cum a scris Walter Pater, cum a scris Jan Huizinga ... Dar în ciuda diversităţii punerii problemei, este totuşi necesar să relevăm consonanţa, faţă de carabellesiana metafizică a timpului, a unor afirmaţii ca cea a lui Hartmann, în paragraful şaisprezece din *Introduzione filosofico-storica* (Introducere filosofico-istorică) pusă înaintea lucrării sale *Problema dell'essere spirituale* (Problema exstenţei spirituale): „Prezenţa trecutului nu este repetiţie şi nici măcar analogie: s-ar putea numi, cu mai multă precizie, o specie de conservare, o dăinuire prezentă din ceea ce a fost, în ciuda prăbuşirii ei. Şi mai ales asta, pe care noi o putem indica drept o « prelungire » a ceea ce este trecut, « înăuntrul » prezentului ...“ [4]. Dacă mai apoi ne gîndim la prezenţa anticipatoare a viitorului, la constituirea ca realitate estetic contemplabilă a finalităţii sale obligatorii, atunci mai mult decît evidentă devine ipoteza unei subterane sugestii a lui Kant, filosoful asupra căruia a meditat îndelung Carabellese. Va fi de ajuns să recitim din ultimele pagini ale *Criticii raţiunii practice* care nu întîmplător anticipează în mod programatic *Critica puterii de judecată* — şi în ele trebuie să semnalăm felul cum aceleia, pe care noi o numim prezenţă a viitorului fiind obligaţie finalistică dezinteresat contemplată, „virtuţii sau modului de a gîndi după legi morale“, pentru a repeta cuvînt cu cuvînt spusa kantiană, îi conferă o formă de frumuseţe care este admirată la fel cu tot ceea ce, sub observaţie, produce în mod subiectiv o armonie a facultăţilor noastre reprezentative.

Scanned with OKEN Scanner

Frumusețea, acum și întotdeauna. Frumusețea ca prezență a prezentului — chiar și atunci cînd acesta este prezentul în trecut, *le temps perdu* (timpul pierdut) care, contemplat în memorie și obiectivat în artă, devine *le temps retrouvé* (timpul regăsit). Proust este o „auctoritas" care-ți apărea singură în minte atunci cînd îl ascultam pe Carabellese în timp ce-și expunea de la catedră metafizica timpului; și cînd este prezență în viitor, care în viziunea poetică o ia înaintea ei înseși și chiar poate fi de-a dreptul obiect de narațiune anticipatoare, cum a spus Manzoni despre profeții biblici: „ ... Cînd, cufundat în gîndul său, / Și-a citit zilele numărate, / Și de anii încă nenăscuți / Și-a amintit Daniel ...". Prezență a prezentului: și ea prezent în trecut și prezent în viitor — și deoarece este prezență a prezentului în trecut și în viitor este și prezență a trecutului și a viitorului. Prezență, așadar, a trecutului și viitorului, ca (așa cum am constatat) respectiv, trecut în prezent și viitor în prezent. Prezență, adică, a trecutului în măsura în care e trecut, a viitorului în măsura în care e viitor. Prezență absolută care se extinde spre trecutul în care ceea ce a fost prezent se conservă ca adevărat, adică irevocabil sau (cum ne place să spunem, mai mult sau mai puțin conformist) ireversibil, și se constituie așadar ca prezență-trecută; și prezență-viitoare; prezență în care va fi prezent ceea ce astăzi este viitor, și va conserva în sine prezentul de astăzi, o dată ce va fi devenit trecutul celuilalt prezent care acum este viitor, și în el va dura fără a se opri — exact cum citim în pagina lui Carabellese teoretizînd ca frumusețe o prezență care, ca prezență a prezentului, este și prezență a trecutului în prezent și a viitorului în prezent, în același fel cum, ca prezență de trecut și viitor, este prezență a prezentului în trecutul amintirii și în viitorul așteptării care dorește sau se teme. O teoremă care, celui ce o va cerceta *à contre-jour*, pentru a-i găsi ascendențele platoniene (*Timeu*, *Parmenide* ...), sau plotiniene (să ne amintim de a treia Eneadă, mai ales cartea a noua, acolo unde se

Scanned with OKEN Scanner

spune că, dacă timpul este infinit, în el nu poate exista număr), nu va putea să nu-i arate, hrănit din Platon și neoplatonism, un filigran augustinian; sigla, ca să spunem astfel, a celei de a unsprezecea cărți *Confessionum* (Confesiune), care duce filosofia asupra timpului în miezul narațiunii autobiografice — " ... Dicturus sum canticum quod novi. Antequam incipiam, in totum expectatio mea tenditur: cum autem coepero, quantum ex illo in praeteritum decerpsero, tantum tenditur in memoria mea, atque distenditur vita hujus actionis meae in memoriam, propter quod dixi, et in aspectationem, propter quod dicturus sum; praesens tamen adest attentio mea, per quam trajicitur quod erat futurum, fiat praeteritum ..." („Am de gînd să spun cîntecul pe care l-am învățat. Înainte de a începe, așteptarea mea se îndreaptă spre tot; însă cînd voi începe, pe cît voi desprinde din el în trecut, pe atît se fixează în memoria mea în care se desfășoară viața acestei acțiuni ale mele pentru ceea ce am spus și, în așteptare, pentru ceea ce am de gînd să spun; totuși este prezentă atenția mea, grație căreia ceea ce era viitor devine trecut") — și trimiterea la prezența totală a timpului muzical (arhetip al oricărei temporalități estetice: să ne amintim, în legătură cu aceasta, cartea XII, cap. XXIX, 3, tot din *Confesiuni*, iar cartea VI *De Musica* (Despre muzică) poate îngădui presupunerea unei implicite referiri tot la muzică, în metafizica timpului profesată de Carabellese, nelipsit ani de zile la concertele bătrînului Augusteo.

Frumusețea ca o contemplare a adevărului și contemplare a sfîrșitului, deoarece sînt prezente pentru noi: unul în imposibilitatea de a zădărnici existența sa ca adevăr, un trecut definitiv, care nu este dat modificabil; celălalt în finalitatea sa obligatorie: de care putem scăpa, este adevărat, dar numai cu condiția de a pune înaintea frumuseții sale durabile și exigente pur și simplul plăcut al clipei care fuge — plăcere de care să te bucuri, în consum, chiar prin ceea ce o face

Scanned with OKEN Scanner

fugară. Şi frumuseţe şi ca finalitate a ceea ce este prezent, cînd contemplîndu-l în mod dezinteresat, fără a-l consuma (şi fără a-l instrumentaliza, ţinîndu-l doar pentru funcţionalitatea sa) îl împingem în viitor în valoarea lui prin sine însuşi. Îl împingem în viitor; sau, mai mult, confirmăm, proclamîndu-i veşnica durată în trecut care îl va găzdui în sine ca pe acel adevăr care, fiind ireversibil, încît asupra lui nu putem interveni pentru a-l modifica, se constituie obiect de contemplaţie (prezenţă fără interes şi ca atare frumoasă), şi pierdutele bucurii ale cărei nostalgii le distruge, în viaţa trăită; şi amărăciunile a căror amintire în viaţa trăită ne-ar întrista, dacă ar fi amîndouă adevărate, bucuria, ca şi amărăciunea (un trecut, aşadar, cu neputinţă de a-l face prezent decît în contemplaţia dezinteresată) nu le constituie ca obiect al acelei desfătări estetice care distanţează totdeauna plăcerile şi durerile simplei vieţi; şi în distanţă ne alină pentru trecutele amărăciuni, întristîndu-ne pentru trecutele bucurii. Îşi menţine valabilitatea ceea ce a scris Augustin în cartea a zecea din *Confesiuni*, în încheierea capitolului al treisprezecelea: „Et me aliquando timuisse, recolo sine timore, et pristinae cupiditas, sine cupiditate sum memor. Aliquando e contrario, tristitiam mean traneactan laetus reminiscer, et tristis laetitiam meam". („Şi uneori m-am temut de mine şi îmi reamintesc fără teamă, şi dorinţa de altădată mi-o amintesc fără dorinţă. Alteori, dimpotrivă, îmi amintesc cu veselie de tristeţe şi cu tristeţe de veselie.")

Nu cred să fie arbitrar aici, dacă am alătura verbul „a confirma" verbului „a împinge în viitor" pe care Carabellese îl foloseşte pentru a semnifica eliberarea prezentului de caducitatea temporanee: de acea caducitate de care, în consum, realitatea prezentă este destinată pieirii; în timp ce în funcţiune sau uz existenţa sa este o *existenţă pentru altceva*, ca mijloc pentru scop, şi valorează tot atît cît valorează acel *altceva* căruia îi slujeşte în funcţionalitatea sa (să ne amintim, la teoreticienii arhitecturii funcţionaliste, polemica împo-

Scanned with OKEN Scanner

triva tuturor ornamentațiilor: care și-a avut prototipul în semitrunchierea, de către Lodoli și Milizia, a arhitecturii lui Andrea Palladio, chiar și a motivului statuilor culcate pe frontispiciile ferestrelor, pe care arhitectul din Vicenza le pusese pe fațadele unor construcții ale sale). Eliberare a existenței pentru acel altceva al funcționalității, aceasta vrea să însemne mai degrabă „confirmarea" prezentului în trecutul temporalității pure teoretizate de Carabellese ca reciprocă coextensivitate dinamică ale celor trei dimensiuni (cantitative și fundamentînd succesiunea empirică) ale prezentului, trecutului și viitorului.

Prezentul, așadar, deoarece este durată a trecutului și durează în trecut, nu depinde de trecut așa cum efectul depinde de cauză, ci în trecut își are propria legitimare de adevăr, ideea a cărei apariție reală el este: epifanie, dacă vrem, amintindu-ne de Joyce din poeziile din tinerețe, să împrumutăm o expresie autorizată a limbajului liturgic. Dacă frumusețea, ca valoare care împinge în viitor prezentul, este eliberare de utilitarismul consumului și funcției, fiind idee care confirmă, în trecut, prezentul, ea este totodată și eliberare a realității de determinismul mecanic al cauzelor și efectelor: deoarece realitatea prezentă ca atare, în ochii celui care ar contempla-o în mod dezinteresat, se constituie ca sfîrșit în sine și prin sine în existența sa ca prezență reală și finită în care se manifestă Prezența absolută, infinita Frumusețe a Existenței ca atare. Sfîrșit în sine și sfîrșit prin sine — ceea ce semnifică eliberarea realului (ba chiar: realurilor, lucrurile) de lanțurile mecanicismului cauzalității eficiente. Prezentul, dacă este obiect de contemplație dezinteresată, fie chiar și în însăși clipa cînd îl trăim (numai trăind prezentul gîndim trăirea noastră ca prezent real, despre care gîndirea este cea care ne dă o valoare și o idee), se constituie ca sfîrșit pentru sine însuși și adevăr prin sine însuși — nu mijloc, ca prin utilitarism, și nici măcar efect, ca prin mecanicism. Și trebuie, încă o

Scanned with OKEN Scanner

dată, să-l amintim pe acel Kant pe care Carabellese, cu originalitate și veridicitate, l-a comentat mereu fără să oștenească [5]. Kant, acum și totdeauna, care în *Critica puterii de judecată* teoretizase desfătarea dezinteresată a realității prezente (judecată estetică): singura modalitate, pentru noi, de a gîndi ca un scop ceea ce pentru fizica mecanicistă era simplu efect — și nu degeaba asupra acestor argumentări ale sale s-a oprit Hölderlin, în mai sus pomenita scrisoare către Hegel, din Jena, datată 26 ianuarie 1795.

Frumusețe, putem spune ajunși în acest punct, ca valoare a realității și realitate a valorii; și, în existența sa ca prezență *a* trecutului, în măsura în care e prezență *în* trecut, realitate a ideii în măsura în care e idealitate a realului. Frumusețe, realitate a ideii: vom putea, dacă vrem, să căutăm un precedent îndepărtat și autorizat (dar fi-va nevoie ca într-o zi cineva să se dedice studierii pe larg a înrudirii dintre Carabellese și Schelling) în *Filosofia artei*, unde Schelling a teoretizat tocmai frumusețea, firește, ca realitate a ideii; și adevărul ca idee a realității — în aceste îndepărtate afirmații schellingiene (1802—1805) punînd în ipoteză, cît de puțin, o ramură a ceea ce putem numi arborele genealogic al gîndirii estetice carabellesiene. Gîndire estetică în privința căreia va trebui să verificăm acum un alt aspect decisiv și, pentru noi, astăzi, de o actualitate pregnantă: ceea ce putem numi libertate a lucrurilor prin răscumpărarea realității deoarece este, în întregime, realitate expresivă — prin ale cărei cuvinte, deoarece exprimă denumind și nu numai comunică desemnînd, sînt absolut reale (cuvinte ca lucruri, dar lucruri în infinitul prezent al esteticității), nu prezența lor funcțională, ci suprafuncțională: cuvînt care denumește existența a ceea ce desemnează sau comunică și de aceea în propria infinitate răscumpără ceea ce este caduc și finit al realității desemnate și comunicate; și lucrurile, la rîndul lor, fiind eliberate de funcționalitate și de cauzalitate (în efecte, dar scopuri; nu mijloace, către altceva, ci scopuri în sine), sînt și ele expresie,

Scanned with OKEN Scanner

asemenea cuvintelor. *Cuvinte precum lucruri, lucruri precum cuvinte* (este posbil, oare, în această cotitură a cercetării noastre, să nu menționăm, din nou, scrierea kantiană cifrată cu care natura ne vorbește în formele sale frumoase, „die Chiffreschrift wodurch die Natur in ihren schönen Formen figürlich zu uns spricht?"; tînărul Hölderlin, am văzut, își extrăsese de aici epigraful pentru *Imnul* său închinat *Frumuseții*); așadar: lucruri ca scopuri și nu numai efecte; și ca scopuri, existînd prin sine, nu pentru acel altceva al eventualei lor funcționalități, ale cărei simple instrumente ar fi.

Putem reciti acum, în lumina acestor considerații, și s-o punem în raport cu eseul *Che cosa è la bellezza?*, nota din josul paginii pe care Carabellese a adăugat-o, republicînd-o (1942) în *Che cosa è la filosofia?*, eseului *E possibile filosofare?* (Este cu putință să filosofăm?), pentru întîia oară citit (1941) la Secțiunea bologneză a Institutului de Studii Filosofice. Un adevărat și propriu elogiu, nota aceea, a esteticii crociene, interpretate metafizic — ba chiar o premisă la *Che cosa è la bellezza?*: unde se spune că „libertatea este prezența eternă a realității ca o categorie în trecut".

Prezentul așadar ca prezență care nu moare în trecut, ci în el se conservă (triumfînd asupra a ceea ce un nătîng latinism americanizat numește astăzi obsolescență) cînd, sustrase consumului, obiectele reale supraviețuiesc propriei lor consumabilități; a cărei prezență de contemplat fără interes va fi de acum expresie nu a unui consum nereal, ci pur și simplu posibil; și în același fel, diminuată fiind funcția căreia obiectul i-a fost sustras de excedentul de reprezentativitate care i-a conferit încă de la început o valoare expresivă depășind funcționalitatea (în ciuda, poate, intențiilor autorilor lor se răscumpără de funcționalitatea atribuită de poetica ce le dăduse viață, și se monumentalizează, unele opere arhitectonice ale *mișcării moderne*), el durează în trecut ca un prezent al expresivității. Un prezent, spunem, în care funcția (pentru consum sau pentru uz:

Scanned with OKEN Scanner

acea funcție pe care în *Demonii* lui Dostoievski, realista și materialista Varvara Petrovna, cititoare a lui Cernîșevski, și prin el, a lui Feuerbach, o contrapunea inutilității picturilor ca *Madona Sixtină* . . .) era în același timp manifestată și înlăturată: în acea depășire care neagă caducitatea — aici: caducitatea uzului sau a consumului — dar conservă în sine la infinit, infinitizînd-o, esențialitatea (formei care exprimă corespondența obiectului cu acel uz sau consum, dar, totodată, mai mult decît atare corespondență, o oferire a sa desfătării contemplației), pentru care, limba noastră nu are un cuvînt corespondent cuvîntului german „Aufhebung", însemnînd totodată a păstra și a înlătura, a afirma și a nega în același timp.

Lucrurile ca expresie reală, prin prezența lor estetic judecabile, și a procesualității productive a trecutului din care ele apar nu numai ca efecte, mecanicistic condiționate (și ca atare condamnate la caducitate, numită obsolescență, și mai mult planificată, de către consumismul care vrea pieirea și frumusețea: edificiile se construiesc, cu termen scadent, astăzi), ci și ca scopuri, în existența lor ca prezență care are valoare prin sine: prezență în sine și prin sine; nu în acel altceva sau pentru acel altceva al consumului și al funcțiunii. Expresie a procesualității trecute, lucrurile care în sine păstrează ca prezență sensul și valoarea ei. Și, în plus, expresie care, anticipînd destinația viitoare pentru care ele sînt mijloace destinate uzului și consumului — să spunem: viitorul empiric al consumului și tot așa viitorul empiric căruia îi este destinată funcțiunea — exprimă asemenea destinație reprezentîndu-i, încă, sensul și valoarea; și exprimînd-o, o transcend (astfel vom putea, cu cîteva improprietăți, să traducem cuvîntul german „Aufheben", pentru a păstra ambivalența de semnificat pe care obișnuitul nostru „a birui" îl reduce doar la latura sa negativă), în același fel în care transcend mecanicitatea cauzalității lor trecute, devenind expresia ei liber reprezentativă.

Scanned with OKEN Scanner

Lucruri precum cuvinte. Nu altminteri, în fapt, nu simple efecte ale procesualității fonetice mecanic cauzalistice sînt cuvintele pe care le rostim, ci scopuri liber alese: în slujba cărora punem acel proces de cauzație auditivă reprezentat expresiv în cuvinte, în același fel în care de ele și în ele, în prezența lor reală de sunet, este reprezentat expresiv, și nu desemnat convențional, semnificatul lor. Astfel că, așa cum cuvintele nu sînt simple efecte sau produse, tot așa nu acceptă să fie reduse la mijloace puse în mod utilitar în slujba unei semnificații depășind prezența lor sonor sensibilă, tinderea lor către condiția muzicii (dacă vrem să aplicăm limbii vorbite conceptul pe care Walter Pater l-a formulat în ceea ce privește toate artele) și depășind și valoarea vizuală în care ele, cuvintele, transcend procesul mecanic al semnificației grafice. O valoare reprezentativă prin sine însăși (de unde inegalabila legitimitate estetică a scriiturii figurative practicată în codicele ottoniene și romanice; și apoi într-o anume grafie barocă; și, în plus, în atîta poezie vizuală: din Evul Mediu timpuriu, ca în Seicento european, și apoi, în timpurile moderne, de la Mallarmée la *Calligramele* lui Apollinaire, la unele chiasme și romboide ale lui Dylan Thomas ...), și ca atare exprimă și vizual semnificatul cuvintelor — care, în originarietatea lor interioară, acel „innere Sprachform" („Forma de vorbire interioară") a lui Wilhelm Humboldt, fundamentînd astfel atît prezența fonetică, cît și acea grafică-vizuală, sînt scopuri în sine și nu instrumente ale unei semnificații străine realității lor expresive. Nu destinate, spunem, să moară într-un viitor în care prezența lor ar trebui să se risipească, așa cum efectiv se împrăștie în jargoane instrumentalizate ale terminologiei funcționaliste și utilitariste pe care astăzi le încalcă (să gîndim: „cuprinzătoare"; „operatoare"); sau în teoriile convenționaliste ale limbajului și în logica operațională: care, ele însele, se pervertesc în această epocă a noastră lipsită de frumusețe, fiind tehnologistă și utilitară. Epocă

Scanned with OKEN Scanner

în care pînă și cuvintele se folosesc și se consumă.

Această epocă a noastră am putea-o numi epocă a absenței deoarece în ea și prin ea orice prezent este sclavul trecutului al cărui efect este, al viitorului pentru care este mijloc; și de aceea îi lipsește acea libertate care îi este frumusețea ca autofundamentare și autofinalism al prezntului ca atare. Și chiar cu ea, anticipînd, polemiza Carabellese cînd, în toamna lui 1944 (pe atunci anotimpurile nu fuseseră nivelate de tehnologie, nici rachetele nu dădeau roată ca să spurce bolta cerească) scria eseul *Che cosa è la bellezza?*: în el dezvoltînd implicit unele motive ale notei cu care, între 1941 și 1942, avea să înceapă un posibil nou eseu despre Croce, ba chiar recunoașterea de valoare metafizică a „pe drept vestitei estetici crociene prin ridicarea teoriei de artă la teoria generală a expresiei (lingvistică generală); ridicare punînd implicit și rezolvînd explicit problema cuvîntului în valoarea sa metafizică, propunîndu-l ca o adevărată și proprie formă a activității spirituale în implicație (Croce spune cerc) cu celelalte forme. Cuvîntul crocian este, în fond, ceea ce numesc eu realitate ...".

Fi-va de folos să continuăm lectura, fie chiar și sărind o scurtă digresiune polemică despre ceea ce Carabellese numea umanismul crocian — într-adevăr, acea digresiune enunța o intoleranță împotriva oricărei reduceri a umanismului la omenescul mai mult sau mai puțin vitalist: a cărei falsitate numai după nota lui Croce cu privire la *vitalitatea crudă și verde* avea să înceapă a fi obiect de reflecție critică; dar de reducerea, în sensul pe care îl putem numi deweyano-feuerbachean, a tot atît de profundei filosofii a lui Croce, nu numai Carabellese a fost singurul, polemic, convins; și poate nici astăzi lipsa de corespondență teoretică nu este cu totul limpede. Însă, pentru noi, aici și acum, acesta este un argument lateral; trebuie în schimb să avem tot atît de bine întipărite în minte cuvintele de încheiere, ca și afirmațiile de început: deoarece ele singure ne îngăduie să legăm acea notă privitoare la metafizica timpu-

Scanned with OKEN Scanner

lui pe care se fundamentează estetica lui Carabellese. Să citim, aşadar, acolo unde se afirmă că, dacă ştii să citeşti estetica lui Croce vei putea recunoaşte „valoarea metafizică a cuvîntului cu realitatea, şi a realităţii (adică existenţă prezentă) cu cuvîntul, a cărui metafizică este lingvistica generală crociană. Astfel — adaugă Carabellese — materiile diferite prin care sînt exprimate feluritele arte, şi înseşi lucrurile naturii, în diversa lor materialitate, aş spune, spirituală, îşi au expresia lor". Şi încheie, în termeni care, foarte explicit, te fac să te gîndeşti la „ciorchinele sidefiu de strugure copt" a cărui prezenţă ca valoare pentru viitor şi categorie în trecut avea s-o exalte numai după cîţiva ani: „Realitatea este frumuseţe, frumuseţea este realitate: asta ne-o spune metafizica simţirii" [6].

Putem, cum se zice, să ne tragem cenuşa pe turta noastră acum; şi cu privire la teoretizarea estetică nesistematizată, dar evidentă în filosofia lui Carabellese, să scoatem în evidenţă cît de actuală este şi cît de plină de învăţăminte, pentru noi, cei care trăim zile cînd cultura mecanicistă retrogradează operele de artă, inclusiv cuvintele poeziei, ca produse de cauze psihologice (astăzi, obişnuit: psihosexuale) sau sociologice (economice, după un cuvînt de ordine mai mult sau mai puţin acritic primit) sau de o manipulare tehnologică a materialelor (plastice, sau vizuale sau verbale sau sonore), şi le despoaie prin urmare de libertatea prin care orice pictură sau statuie sau poezie sau compoziţie muzicală este scop liber pus şi realizat aservind ca mijloace chiar cele mai de neegalat cauze eficiente. O reducere a artei ca producţie, prin ale cărei efecte de cauzalitate mecanică, şi nimic altceva, ar trebui să fie *Judecata universală* şi *Infinitul*; acel *beau Dieu* (frumosul zeu) de la Amiens şi acel *Trio dell'Arciduca*. Şi fiindu-i corelativă retrocesiunea utilitaristă: prin care operele de poezie şi muzică şi pictură (ca să nu mai vorbim de arhitectură, pe care funcţionalismul a exclus-o în mod făţiş din numărul artelor, pentru a o reduce la o sim-

Scanned with OKEN Scanner

plă tehnică de proiectare) sînt bunuri de consum — și în consum, particular sau social, sînt destinate să lipsească, o dată ce le este negată libertatea care coincide cu o prezență non-condiționată din trecutul cauzalității și cu atît mai puțin din consumul utilității. Nu zadarnic definiția, acum în mod birocratic oficializată, de „bunuri culturale" recunoaște că operele de artă sînt demne de tutelă (în orice caz condiționată de compatibilitatea sa cu exigențele dezvoltării economice și cu cele ale practicii tehnologice), fiind consumabile în viață și folosibile în cercetarea culturală — și nu ca obiecte ale acelei contemplații dezinteresate în care trăitorul, bucurîndu-se de frumuseție, se transcende pe sine ca trăitor, identificînd propriei ființe un gînditor pur, tocmai pentru că din operele de artă transcende (în sensul verbului german „Aufheben") folosința (putînd fi și bunuri destinate uzului și consumului atît material, cît și intelectual) către bunăstarea materială, fie ea publică sau particulară.

În proporție asemănătoare cu operele de artă sînt utilitar degradate, ca efecte de producție, în *bunuri culturale*, chiar și cele ce altădată se numeau frumuseți ale naturii („peisajul" a cărui apărare este încredințată, prin articolul 9 din Constituția noastră, nepăsător ca și altele nenumărate, Republicii!); și le socotește efecte ale cauzalității fizice, făcîndu-le să regreseze, în nivelarea utilitaristă, la condiția de „bunuri ambientale". Nu întîmplător epoca noastră, utilitaristă și mecanicistă, mîndră de a fi mînjit cerul cu mecanisme primejdioase pentru pămînt, din atîta frumusețe de artă și natură de decenii face mereu măcel în lumea întreagă — și zilnic se pregătește să facă noi măceluri: distrugîndu-le, sau cel puțin izolîndu-le de contextul lor istoric-natural: cum se pare că s-a procedat în cazul unui complex de temple egiptene, devenite muzee, în sensul cel mai prost al cuvîntului, pentru a face loc unui baraj cu privire la care există îndoielile dacă, pentru viața în regiunile în care trebuie

Scanned with OKEN Scanner

să-şi aibă rostul, şi pentru clima ţărilor mediteraneene, este de real folos sau dăunător.

Dar să rămînem aici, la noi acasă: unde, în Veneţia, sînt doar cîţiva ani de atunci, un personaj, învestit cu autoritate civică, a numit „contenitori" palatele de pe malul Canalului Grande, programîndu-le „consumul de masă" — şi dealtminteri s-au împlinit cincisprezece ani, şi chiar mai mult, de cînd un plan utilitarist şi tehnologist, inspirat din idealul unui „Manhattan veneţian", a hotărît, şi a pus în aplicare, cu o tot mai extinsă asanare a lagunelor nu în beneficiul speculaţiei particulare, ci a instalaţiilor industriale în mare parte publice, condamnarea la moarte a preţioasei naturi unind preapreţioasele *pietre de Veneţia* (definiţia, o ştim cu toţii, este a lui Ruskin): pregătind astfel sfîrşitul, nu numai al peisajului lagunar, ci al operelor de artă care de secole se înălţau acolo. Nu voi face aici un proces intenţiilor bune sau mai puţin bune ale unei persoane sau alteia : critic o cultură, care este totodată cultura care a cheltuit sume greu de calculat pentru a face un pustiu din Gioia Tauro, acolo unde fertilă şi verde aurie era cîmpia cu adevărate păduri de protocali şi măslini. Este cultura mecanicisto-utilitară pentru care efecte de cauzalitate mecanică şi mijloace pentru cauzalitatea utilitară (şi nu realitate a cărei prezenţă este valoare pentru viitor şi categorie în trecut, conform lecţiei lui Carabellese) vor fi fiind operele de artă şi lucrurile naturale — care, prin sine, nu sînt efecte şi nu sînt mijloace: deoarece, ca valoare pentru viitor, îşi transcend utilitatea în consum sau în uz; şi ca o categorie în trecut transcend determinismul mecanicist al cauzalităţii eficiente. Sînt, aşadar, libere, ca lucruri-cuvinte şi cuvinte-lucruri, de condiţionare faţă de trecut şi de instrumentalitate faţă de viitor.

Iată, prin urmare, învăţămintele decisive ce le putem scoate, acum şi aici, din recapitularea „adevăraţilor pizmaşi" lăsaţi nouă de Carabellese, ca puncte de plecare pentru o ulterioară cercetare

Scanned with OKEN Scanner

filosofică a noastră. Frumusețea ca libertate. Și ne vom întreba, atunci, dacă libertatea este posibilă, într-o lume fără frumusețe. *Hic Rhodus* *, în ceea ce ne privește. Și aici trebuie să ajungem, de ne-ar costa oricît, ca gînditori la persoana întîi.

NOTE

[1] Pantaleo Carabellese, *Che cosa è la filosofia? Seconda edizione con postille e altri saggi* (Ce anume este filosofia? A doua ediție cu adnotări și alte eseuri), Roma, Signorelli, 1942, p. 167. Poate fi interesant să relevăm paralelismul acestei anticipații carabellesiene cu constatarea conform căreia „cunoașterea științifică, cu finalități practico-tehnice, ține de lumea simplelor date („Welt der Positivität") și de aceea nu este încă o cunoaștere umană, expusă de Liebrucks în: *Sprache und Bewusstsein* (Limbă și conștiință), vol. IV/2, Frankfurt-Berna, Verlag Peter Lang, 1974, p. 281.

[2] Vezi Hölderlin, *Sämtliche Werke* (Opere alese) ed. de Friedrich Beissner, VI, *Briefe* (Scrisori), Stuttgart, Kohlhammer, 1954. A se vedea și scrisoarea către Niethammer din 24 februarie 1796, *idem*, p. 203.

[3] Vezi: *Giornate di studi carabellesiani* (Zilele studiilor carabellesiene), Actele Consfătuirii ținute la Institutul de Filosofie al Universității din Bologna în octombrie 1960, Genova, Silva, 1964, p. 335 ș.u.

[4] Trad. cit., p. 46.

[5] Cu privire la Carabellese interpret al lui Kant, a se citi eseul lui Leo Lugarini, *L'idea transcedentale Kantiana nel pensiero di Pantaleo Carabellese* (Ideea transcendentală kantiană în gîndirea lui Pantaleo Carabellese), în: *Giornate di studi carabellesiani*, cit., p. 279 ș.u.

[6] Vezi: *Che cosa è la filosofia?*, cit., p. 303, nota 3. Dar cît de complex este raportul filosofic între Croce și Carabellese, și cum nu se poate reduce la unele idiosincrazii umane reciproce a celor doi filosofi, a izbutit să arate cu o limpede pătrundere un învățat și gînditor

---

* *Hic Rhodus, hic Salta* (Aici e Rodos, aici să sari) — Esop, *Fabule*, 51. Îndemn adresat lăudărosului din fabula cu același nume, care încearcă să convingă oamenii că ar fi executat un salt urlaș pe insula Rodos. Faptele constituie cea mai bună dovadă despre adevărul afirmațiilor (n.tr.).

Scanned with OKEN Scanner

dintre cei mai dotați ai tinerei generații, Giuseppe Brescia, în eseul *Il tempo e le forme — Carabellese e Croce* (Timpul și formele — Carabellese și Croce) în: *Nord e sud*, a XXVI, nr. 8, Neapole, 1979. Cu privire la aceeași temă, a se vedea unele considerații pertinente, tot ale lui Brescia, în volumul precedent „*Non fu si forte il padre*" — *lettura e interpreti di Croce* („Nu a fost atît de puternic tatăl") — lecturi și interpretări ale lui Croce), Edit. Salentina, Galatina, 1978, passim.

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINS

O închinare epistolară ce poate sluji drept prefață 5

Filosofia ădinii și filosofia în grădină..... 11
„Revival" și problematica timpului..... 32
Note des, re timpul poeziei..... 65
Actualitatea unei polemici settecentești..... 81
1. *Justificarea cercetării* 81
2. *Numele ca esență a realității* 85
3. *Poezia ca o cunoaștere veridică*..... 89
4. *Sensul comun și fundamentarea estetică* 96
5. *Restituirea lui Vico timpului său*..... 104
Neoclasicism și raționalism estetic..... 110
Două adnotări schellingiene..... 127
1. *Natură, artă și mit*..... 127
2. *Poezia ca unitate logică între filosofie și artă* 138
Arta ca un prezent și ca un trecut..... 149
Realitatea naturii în „Filosofia artei" a lui Giovanni Gentile 175
Estetica și metafizica timpului în filosofia lui Pantaleo Carabellese..... 193

Scanned with OKEN Scanner

Bun de tipar : 21. 04. 1988 ; Apărut : 1988
Coli de tipar : 9,33

Redactor : GHEORGHE BALA
Tehnoredactor : VALERIA PETROVICI

Tiparul executat sub comanda
nr. 858 la
Întreprinderea Poligrafică
„13 Decembrie 1918“,
str. Grigore Alexandrescu nr. 89-97
București,
Republica Socialistă România

Scanned with OKEN Scanner

Biblioteca de artă

481

Biografii. Memorii. Eseuri

scrieri despre artă

filosofia grădinii şi filosofia în grădină

Ce anume este grădina? Grădina, nu o grădină sau alta, ci grădina în esența ei, în ceea ce face să fie grădină orice grădină în care ni se întîmplă să ne plimbăm: fie ea o grădină picturală sau o grădină peisagistică, grădină occidentală sau grădină orientală, grădină gotică, renascentistă sau barocă; o grădină în care plantele cresc libere sau o grădină a cărei imagine a fost modelată cu foarfecele artei grădinăritului. Și răspunsul la întrebarea ce anume este grădina îl poți căuta numai după ce a fost formulată în termeni expliciți și abordată în mod explicit exigența care dintotdeauna a îndemnat oamenii să modeleze natura conform diferitelor poetici ale grădinăritului, făcînd astfel ca natura îmblînzită de om să se constituie în obiect de contemplație trăită și de viață contemplatoare și autocontemplatoare.

ROSARIO ASSUNTO

Lei 11,50

Scanned with OKEN Scanner